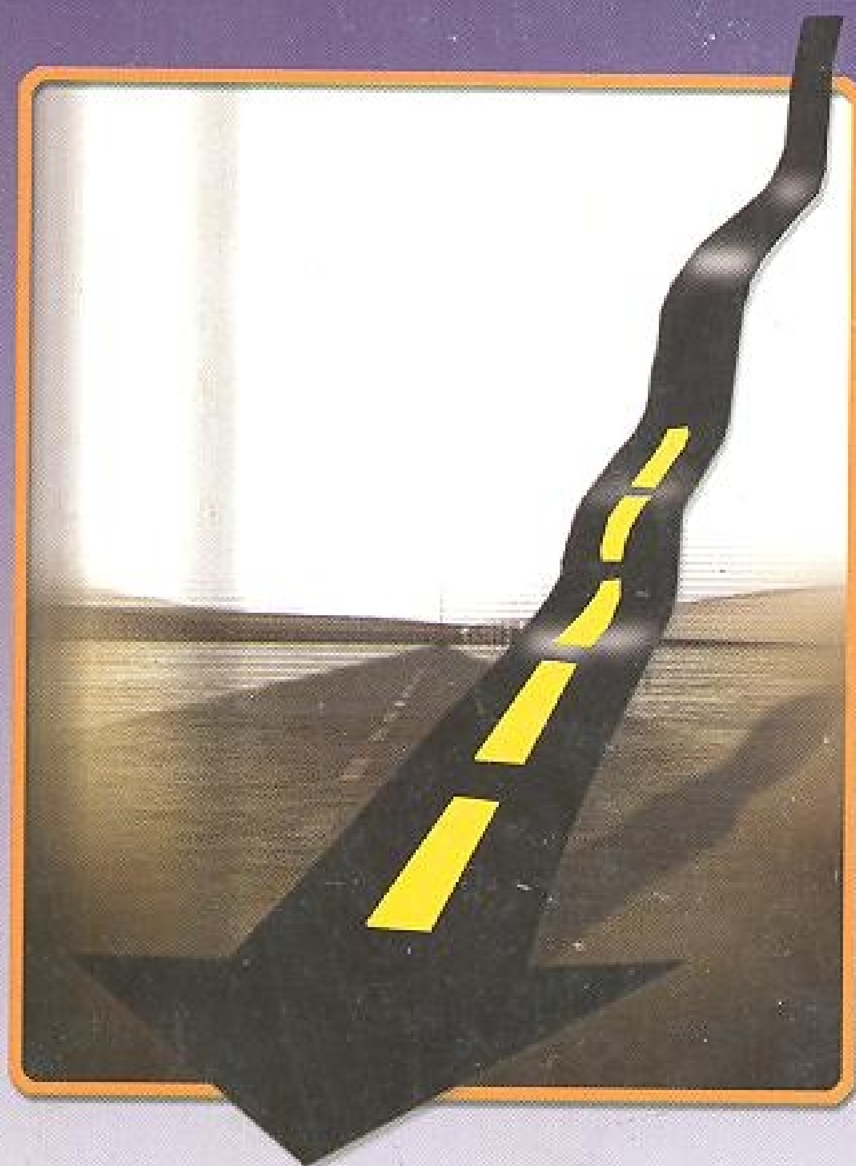
اتجاهات النقاد العرب
في قراءة
النص الشعري الحديث



د. سامي عبابنة
جامعة اربد الأهلية

عالم الكتب الحديث
2004

اتجاهات النقاد العرب

في

قراءة النص الشعري الحديث

تأليف

د. سامي عبابنة

عالم الكتب الحديث

إربد – الأردن

١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م

الطبعة الأولى
١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٥٢١/ ٢/ ٢٠٠٤)

٨١١,٠٩
عباينة، سامي
اتجاهـــات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث/ سامي عباينة.-اربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٤.
(   ) ص.
ر. إ. : ٢٥٢/ ٢/ ٢٠٠٤.
الواصـــفات:/الشعر العربي//النقد الأدبي//التحليل الأدبي//العصر الحديث/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

عالم الكتب الحديث
للنـــشـــر والتـــوزيـــع
إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي
تلفاكس: (٧٢٧٢٢٧٢- ٩٦٢)   خلوي: ٥٢٦٤٣٦٣/ ٠٧٩
صندوق البريد: (٣٤٦٩)   الرمزي البريدي: (٢١١١٠)

البنيوية (Structuralism)

ليس هذا المقام مقام الحديث عن البنيوية بكل معطياتها واتجاهاتها المتعددة وتطورها في الفكر الغربي، وإنما يحسن قبل الحديث عن الاتجاه البنيوي في قراءة النص الشعري العربي الحديث توضيح أهم أسسها التي تسمها بخصوصية الاتجاه، ولذلك تهدف الإشارات التالية إلى إضاءة جوانب من البنيوية هامة للغاية في معرفتها وفي تحديد أثرها في النقد العربي الحديث.

فالحديث عن البنيوية ضمن هذا السياق هو حديث مخل دون شك إلا أنه ليس سوى تقديم ضروري لمناقشة ما يخص موضوع البحث.

تعد الأفكار التي قدمها فردينان دي سوسير مع مطلع القرن العشرين اللبنة الأولى في تأسيس مفاهيم البنيوية على نحو تنظيري لم يسبق إليه، ولعل من أهم الأفكار التي قدمها سوسير في دروسه، نظرته إلى اللغة على أنها شكل وليست مادة، فما دامت العلامة اللغوية تقوم على ثنائية الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (الفكرة) وأن العلاقة الجامعة بينهما هي علاقة اعتباطية، فإن اللغة تعتمد على نسق الصوت في الكلمة الذي يتكون من أصوات متمايزة ليس لها علاقة بحد ذاتها بالمدلول، فقيمتها ليست في مادة الصوت الذي تتكون منه وإنما في العلاقة بين الأصوات التي تقوم أساسًا – لدى سوسير – على الفروق، فالدال اللغوي – كما يقول – "لا يتكون من مادة صوتية ولا يتكون من أية مادة بل من الفروق التي تميز الصورة الصوتية لهذا الدال عن غيره"[1].

---

[1] سوسير، فرديناند دي، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، ط٢، ١٩٨٨، ص(١٣٩).

إن هـــذا التحديد لطبيعة العلامة اللغوية قد قاد سوسير إلى النظر إلى اللغة عـــلى أنهـــا نظـــام (System)، فهو يقول: "إن اللغة نظام من العناصر المعتمد بعضـــها على بعض تنتج قيمة كل عنصر من وجود العناصر الأخرى في وقت واحـــد"[1] أي فـــيما عرف لديه بالتزامن (Synchrony)، وهذا التحديد للغة يكشف عن مفهوم البنية من حيث تشكلها من عناصر متمايزة وارتباطها بعلاقة تشـــكل النظام، فالنظام اللغوي "هو سلسلة من الفروق الصوتية ترتبط بسلسلة مـــن الفروق في الأفكار"[2]، وكل عنصر من عناصر النظام يكتسب قيمته من علاقـــته مع بقية العناصر الأخرى التي تشكل قانون النظام الكلي الذي يحكمها وبالـــتالي فقانونهـــا ذاتـــــي، وكمـــا أن هذا النظام لا يتغير بصورة مباشرة، والتغيير – كما يرى سوسير – يتم في عنصر من عناصر اللغة إلا أن له انعكاسًا على النظام بأكمله[3].

لقـــد مثلت الأفكار السابقة مفهوم البنية اللغوية عند سوسير التي استند عليها الفكر البنيوي فيما بعد، وقد أثر في الفكر البنيوي – إلى جانب ذلك – حديث سوسير عن الثنائيات التي أشير إلى بعضها توًّا مثل: ثنائية الدال والمدلول والـــتزامني في مقابل الزمني (Dychrony)، وربما كانت ثنائية اللغة والكلام التي طـــرحها سوسير من أكثر هذه الثنائيات تأثيرًا في الفكر البنيوي، فقد فرق بين اللغة بصفتها نظامًا مستقلاً بذاته وبين الاستخدام الفردي لها أي الكلام، ويرى سوسير ألا وجود للأفكار قبل اللغة، ولا يمكن أن تتميز هذه الأفكار قبل ظهور اللغـــة[4]، ومن هذا المنطلق فالكلام (الحدث الفردي في استخدام اللغة والذي

---

(١) المرجع السابق، ص(١٣٤).

(٢) المرجع السابق، ص(١٣٩).

(٣) المرجع السابق، ص(١٠٦).

(٤) المرجع السابق، ص(١٣١).

يهـــدف إلى نقل الأفكار) إنما يعيد نظام اللغة المكتمل والمتضمن على الأفكار سلفًا قبل الاستخدام الفردي، ومـــن هنا فقـــد كان اهتمام البنيوية – بشكل عـــام – ليس بالمعنى في ذاته؛ إذ هو متضمن في اللغة أصلاً ولا شأن للمتكلم أو المؤلف به، فليس هو الذي يقول بل المنظومة اللغوية هي التي تقول كما يتضح من قول بارت (Barthes) عن علاقة الذات باللغة، فهو يرى أن الذات ليست امـــتلاء فـــرديًا، وليســـت هي محمول الذات، بل إن اللغة هي الذات، ولذلك فالكـــتابة لا تقوم على الصفات الداخلية للذات ولكن على غيابها[1]، وبذلك تكـــون البنـــيوية قد أطاحت بأولية الذاتية "بنقل مستوى التحليل من مستوى المقاصد الذاتية إلى مستوى البنى اللغوية والسيميائية"[2]، أما كيف يتحقق ذلك فعليًا فيوضحه ياكبسون من خلال حديثه عن الشعرية (Poetics) إذ يقول: "إنهـــا تتجـــلى في كون الكلمة لا تدرك بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن الشـــيء المســـمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[3].

لقـــد كانـــت هـــذه الآراء كفيلة بزج البنيوية في أطر معينة بحيث تقيم اهتمامها بالعلاقات بين الأشياء أكثر من اهتمامها بالأشياء ذاتها، فالنقد البنيوي – كمـــا يقول جيرار جينيت (Gerard Genette): "يمارس بطريقته ضربًا من

---

(1) بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٤، ص(١٠٨).

(2) ريكور، بول، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص(٢٧٤).

(3) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص(١٩).

الاختـــزال الداخلي مخترقًا جوهر العمل الأدبي لبلوغ هيكله"[١]، فمدار اهتمام البنـــيوية هـــو كشـــف البنية التي يحتكم لها الكلام (الاستخدام الفردي للغة) والأدب الذي هو تجسيد لبنية اللغة ذاتها، حيث يبدي العمل الأدبي صورة البنية المـــتكاملة (homological) (المتجانسة) مع اللغة نفسها[٢]، وبالتالي سينظر إلى الأعمال الأدبية على أنها لا ترجع إلى العالم ولكن إلى كلمات أخرى، لأن اللغة لا يمكـــن أن تصل خارج نفسها إلى حقيقة ما وراء لغوية[٣]، وهو ما عبر عنه بسجن اللغة[٤].

لقد أثرت أفكار سوسير في بحوث شتراوس (Strauss) الذي بدأ اهتمامه بالبنـــيوية في أواخر الأربعينيات حين سعى إلى تفسير التحولات التي تحدث في الثقافة والإدراك الفردي للواقع الاجتماعي[٥]، وقد استفاد من رؤية سوسير بأن اللغـــة شـــكل وليست مادة، فقام بالتركيز على الأنساق في محاولته للبحث في "الثابـــت أو العناصر الثابتة ضمن سلسلة من فوارق مصطنعة"[٦] في الأساطير، أي أنه يبحث عن البنية المشتركة بينها.

---

[١] جونيت، جيرار، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص(٢٤).

[٢] Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, Routledge, London, ١٩٩٤, (٩٦).

[٣] Tallis, Raymond, Not Saussure, Acritique of Post-Saussurean Literary Theory, Macmillan Press, London, second edition, ١٩٩٥, (١٥).

[٤] المرجع السابق، ص(٤٨).

[٥] كيرزويل، إديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص(١٨).

[٦] شتراوس، ليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ١٩٩٥، ص(١٥).

ويـرى شتراوس أن علم اللغة البنيوي سيتحول عن دراسة ظواهر لغوية واعـية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية[1] كما تتجسد في الفكر الأسطوري، فالعقل الإنساني "بالرغم من الفروقات الثقافية بين مختلف أجزاء البشرية هو ذاته هـنا وهـناك، وأنـه يمتلك الطاقات ذاتها"[2]، وبالتالي فإن تركيب العناصر الأسـطورية سيخضع لنسق مغلق وثابت لأن العقل هو المسؤول عن تركيبه، وبنـية العقـل البشري ثابتة، وحتى يتم الوصول إلى هذه البنية يرى شتراوس ضـرورة الإفـادة من عمل الباحث الألسني الذي يعمد "في سبيل الوصول إلى قانون البنية إلى تحليل النأمات[*] إلى "عناصر اختلافية" بحيث يسعه بعد ذلك أن يـنظمها وفقًا لزوج أو "أزواج عدة من التضادات"[3] ليصل إلى قانون البنية، ولذلـك فقـد غـدا البحث عن الثنائيات الضدية سمة بارزة تحكم التحليلات البنيوية[4].

إن اللغـــة تـأخذ مكانة هامة في التفكير البنيوي، بل تحظى بأولوية خاصـة حتى لدى البنيويات غير الألسنية مثـل البنيوية الأنثروبولوجـية (Anthropologie Structuralism) لـدى شـتراوس، إذ يرى أن

(1) كيرزويل، إديث، عصر البنيوية، ص(٢٧).

(2) شتراوس، ليفي، الأسطورة والمعنى، ص(٢٩).

(*) يحـدد شتراوس "النأمات" بأنها "عناصر خالية من الدلالة لكنها تستخدم من حيث حضورها أو غيابها للـتفريق بين الألفاظ – الكلمات – التي هي حاملة المعنى"، ستروس، كلود ليفي، الإناسة البنيانية، القسم الثاني، ترجمة حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص(١٣١)، وهذا المفهوم للنأمات يـتعلق بالألسـنية ولعله يقصد به الحروف الصوتية، ولذلك فهو يرى أنها في الأسطورة مختلفة تمامًا لأنهـا مـثقلة أصـلاً بالدلالة على مستوى الكلام وهو ما يعبر عنه بجزئيات الأسطورة، انظر المرجع السابق، ص(١٣١).

(3) شتراوس، كلود ليفي، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص(٤٨).

(4) المرجع السابق، ص(٣٠٦).

الصـــواتة لم تكتف بتحديد آفاق النظر الألسنية فقد كان لها "أن تقوم في مجال العلوم المجتمعية بنفس الدور التجديدي الذي قامت به الفيزياء النووية، مثلاً في مجال العلوم الدقيقة"[1]، والهدف من التحليل البنيوي – كما يؤكد شتراوس – هو "رد التنوع ... إلى نسق ما، مهما كان هذا النسق"[2].

وقـــد كان لأفكار سوسير أثر أكثر وضوحًا على تشومسكي خاصة في تفـــريقه بـــين اللغـــة والكلام حيث أقام مكانها ثنائية القدرة (Competence) والأداء (Performance). ورغم هذا التأثر فإن مفهوم تشومسكي للقدرة يقوم على تعارض مع مفهوم اللغة عند سوسير، فاللغة عند سوسير كانت تعتبر نظامًا خارجـــيًا، فيما يرتبط مفهوم القدرة عند تشومسكي بالعقل والدماغ، أي أنه مُجسَّـــدٌ داخلـــيًا[3]، وإذا كان الكلام لدى سوسير هو تجسيد لنظام اللغة في مـــرحلة التنفيذ، فإن تشومسكي يركز على الموهبة الفطرية – لدى الشخص – التي تمكنه من إضافة (اكتساب) اللغة إلى مخزون القواعد لديه، أو تعديل نظامها في دماغه، بحيث يصبح ممتلكًا للمبادئ العامة للنحو التحويلي، وعندئذ سيصبح قـــادرًا على تحديد سلوك العناصر اللغوية في حالات أخرى غير تلك الحالات المنطبقة على المبادئ التي يمتلكها، فيستنتج مبادئ لهذه الحالات عند الإنجاز من أبســـط قاعدة مسموح بها[4]، مما يتيح للمتكلم إنتاج تراكيب لا متناهية، والتي

---

(1) المرجع السابق، ص(٤٥).

(2) المرجع السابق، ص(٣٢٥).

(3) تشومسكي، نوم، المعرفة اللغوية طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة وتعليق وتقديم محمد فتيح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص(٨٣).

(4) تشومسكي، ناحوم، اللغة والمسؤولية، ترجمة عيسى العاكوب، مراجعة خليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص(١٢١).

من خلالها يمكن تفسير الإبداع[1]، وهذه هي التي عبر عنها تشومسكي بمصطلح التوليد (Generative).

إن تعدد اتجاهات البنيوية لا تقتصر على حدود ما تم عرضه فيما سبق بل إن الأمـــر يتعدى ذلك على نحو واضح، إذ تشير الدراسات المتخصصة بالبنيوية إلى وجـــود اتجاهـــات عدة للبنيوية، مثل البنيوية الماركسية والبنيوية النفسية[2] والبنـــيوية التكوينية، كما يتضح أن البنيوية قد دخلت مجالات عدة من خلال مفهـــوم البنـــية ذاتـــه كمعطى مجرد[3]، وهذا حتمًا مؤشر على مدى محدودية حضور البنيوية في الفكر العربي إجمالاً وفي النقد العربي الحديث خصوصًا، إذ إن حضورها في دراسة النص الشعري الحديث يتباين ما بين المباشرة في تبنيها كما هـــو الحال لدى كمال أبي ديب، أو تبني اتجاه محدد منها كما في دراسة محمد بنـــيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، أو ظهور أثرها من خلال الدراسات الـــتي قامت بدراسة الشعرية العربية الحديثة كما في دراسة محمد بنيس "الشعر العـــربي الحديث بنياته وإبدالاته" ودراسة شربل داغر "الشعرية العربية الحديثة تحلـــيل نصي"، أو التأثر بالاتجاه البنيوي دون أن يكون ملزمًا بتصوراته كما في دراســـة علي الشرع "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس"، وربما جاء تطبيق البنـــيوية ممزوجًا بطروحات نقدية أخرى كما يتجلى في دراسة يمنى العيد "في معرفة النص الأدبي".

---

(1) قراس، موريس، النحو التحويلي، ترجمة صالح الكشو، بيت الحكمة، قرطاج – تونس، ط١، ١٩٨٩، ص(٨٣).

(2) انظر: كيرزويل، إديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو.

(3) انظر: بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط٤، ١٩٨٥.

وإذا كـــان مـــن الصعب حصر ممارسات النقاد العرب للبنيوية كمنهج نقدي في قراءة النص الشعري المعاصر، فإن ذلك يعود إلى أن تلقي النقاد العرب للبنـــيوية قـــد تم دفعـــة واحدة بعد اكتمالها وتجاوزها في الغرب، فلم يتم تمييز اتجاهاتهـــا أو الفروق بينها إلا في لمحات قليلة كما في إشارة كمال أبي ديب إلى بعض اتجاهاتها وإعلانه – في الوقت ذاته – إفادته منها جميعًا في دراسة يرى أنه يقدم فيها بنيويته الخاصة[1]، وهذه الصعوبة تضع البحث أمام إشكالية الحديث عـــن هـــذه الدراســـات، مما يحتم تناولها في محاور عامة لا تشكل اتجاهات في البنـــيوية. وتأسيسًـــا على ذلك يمكن حصر الدراسات السابقة الذكر في ثلاثة محاور سيتم إيضاح وجهة التقسيم لدى الحديث عنها بشكل منفصل:

١. البنـــيوية الشكلانية: وتشمل دراسات كمال أبو ديب لنصوص الشـــعر العـــربي الحديـــث المنشورة في بعض مؤلفاته وفي بعض المجـــلات العربـــية، ويجمعها – غالبًا – ارتكازه على النموذج اللغوي من خلال مفهوم "النسق" الذي يعتمده أبو ديب بدرجة أساســـية، كمـــا تشمل – أيضًا – دراسة كل من محمد بنيس "الشـــعر العـــربي الحديث بنياته وإبدالاته" ودراسة شربل داغر "الشـــعرية العربـــية الحديثة"، والجامع بينهما أنهما تنطلقان من مفهوم "الشعرية" في تعاملهما مع النصوص الشعرية الحديثة.

٢. البنـــيوية التكوينـــية: ولا تظهر – بصورتها الصريحة – في قراءة الـــنص الشـــعري الحديث سوى في دراسة محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية".

---

[1] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص(٦).

٣. التأثر بالبنيوية في منطلقاتها العامة أو في بعض تصوراتها، حيث لا تشكل البنيوية المنطلق الأساسي والوحيد فيها، وإذا كان هذا التأثر يبرز في دراسات عدة فإنه سيكتفى - في هذا السياق - بدراسة علي الشرع "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس"، ودراسة يمنى العيد "في معرفة النص الأدبي".

البنيوية الشكلانية:

ليس هناك ما يعرف في النقد الغربي بالبنيوية الشكلانية، وهي تسمية مستمدة من إحدى الدراسات العربية، فقد تحدث ميجان الرويلي وسعد البازعي عن وجود اتجاهين للبنيوية هما: البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية المعروفة في الغرب[1]، وتتحدد البنيوية الشكلانية - في هذا السياق - بمدى اعتماد الدراسات البنيوية على علوم اللغة ومعطياتها وكيفية استغلال النموذج اللغوي، ويعتمد ذلك على طبيعة الهدف من التحليل، فإذا كان قائمًا على أساس التشابه بين اللغة والعمل الفردي أو مجموعة الأعمال الفردية فإن النتيجة التي يريد المحلل الوصول إليها تتشابه مع ما يريده عالم اللغة لفهمه اللغة ليصل إلى ما دعاه بارت "تحولات النظام"[2]، أما إذا كان يهدف إلى دراسة الأعمال الأدبية كمظاهر لنظام الأدب "وعرض كيف تخول أعراف (conventions) ذلك النظام الأعمال لتأخذ معنى"[3]، فإن التحليل البنيوي لا

(١) الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص(٢٧١).

(٢) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, (٩٧).

(٣) المرجع السابق، ص(٩٧).

يـــأخذ "العمـــل كلغة ولكن كخطاب (Locus)"[1]؛ أي ما يعرف – عادة – بالشعرية (Poetics).

وقـــد تمثل هذان الاتجاهان في استعارة النموذج الألسني في التحليل لدى بعض النقاد العرب سواء من خلال البحث عن الأنساق اللغوية لدى كمال أبي ديب، أو البحث عن حيثيات اللغة الشعرية من منطلقات لغوية كما جاء لدى محمد بنيس وشربل داغر، والحديث عن الشكلانية في تقديم الدراسة البنيوية لا يعني – بأي حال – إهمال المعنى، إذ لا تأتي هذه التسمية من منطلق التفرقة بين الشـــكل والمضمون، وإنما تظهر الدراسات المشار إليها اهتمامها بكليهما على أنهمـــا تشكيل ينسجمان فيه من أجل توليد الرؤية في النص الشعري من خلال تجسيد النص للبنية اللغوية.

لقـــد قـــدم أبو ديب العديد من الدراسات البنيوية في دراسة النصوص الشـــعرية قديمها وحديثها، الأمر الذي جعله يتبوأ مكانة متميزة في النقد العربي الحديث، وسيكتفى بثلاث دراسات لبعض نصوص الشعر العربي الحديث هي: دراسته لقصيدة أدونيس "كيمياء النرجس" في الفصل المعنون بـــ "الآلهة الخفية نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري – هاجس التروع" في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"[2]، و"الأنساق والبنية"[3]، و"شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص(٩٨).

[2] أبـــو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، (٢٦٢). وقد نشرت أولاً في مجلة مواقف، صيف ١٩٧٨، ع٣٢.

[3] أبو ديب، كمال، "الأنساق والبنية"، فصول، مج١، يوليو ١٩٨١، رمضان ١٤٠١هـــ، ع٤، ص(٧٣)

[4] أبـــو ديب، كمال، "شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي"، فصول، شوقي وحافظ ج١، مج٣، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر، ١٩٨٢، ع١، ص(٩٧).

فمـــا هـــي طبيعة المنهجية التي يتبعها في هذه الدراسات؟ وأي اتجاه في البنـــيوية يحـــاول كمال أبو ديب أن يتماثل معه في منهجيته؟ وهل التزم اتجاهًا محـــددًا؟ ومـــا هي مرجعياته النقدية في هذا التبني؟ هذه الأسئلة وغيرها هي ما ستتضح أجوبتها في النقاش التالي.

يقيم أبو ديب دراسته الأولى لنص أدونيس "كيمياء النرجس" على أساس البحـــث عن البنية الدلالية الناجمة عن لحظة التوتر بين الإنسان والعالم، وهو ما عـــبر عـــنه بهاجس النزوع، حيث يتجسد هذا الهاجس في لحظة توتر تعترض زمنين: الآن والآتي، "أي أنها لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية، تنبع مـــن الإحساس بأن الآن واقع قلق يفتقر إلى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها التـــناغم بـــين الإنسان وعالمه، والإحساس المرافق بأن هذه المكونات تكمن في زمـــن آخـــر لم يتكون بعد"[1]، بهذا التقديم يضع كمال أبو ديب منهجيته في التحلـــيل البنيوي على أعتاب فكرة "رؤيا العالم" التي تتجلى في العمل الأدبي، والـــتي عـــبر عـــنها أبو ديب بموقف الذات[2]، لكن ذلك لا يلغي حقيقة صلة منهجيـــته في تحلـــيل قصيدة أدونيس بالألسنية، إذ تمثل اللغة مرتكزًا أساسيًا في الدراسة.

يبدأ أبو ديب باختزال بنية القصيدة في ثلاث حركات هي: حركة المرايا وحـــركة الجسد وحركة الأنا، ويُفصّل ذلك من خلال تشكل هذه الحركات؛ فحركة المرايا هي نسيج من الثنائيات الضدية: الظهيرة / الليل، ويتابع ما ينجم عن هذه الحركة بمكوناتها من ثنائية ضدية على النحو التالي:

---

[1] أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص(٢٦٣).

[2] المرجع السابق، ص(٢٦٣).

الليل	الظهيرة
مذكر.	١. مؤنث (بعلامة تأنيث).

٢. تقابـل من حيـث الحـيز المـكاني.

وتظهر المرايا بخاصية التوسط الذي يتلاءم مع فعل المصالحة:

١. فهي مؤنث دون لفظة تأنيث.

٢. وهي تقع وسطًا (بين) الطرفين الظهيرة والليل.

كمـا أنها تمتلك ما هو مشترك بين الطرفين النقيضين وهو التعريف "بأل"، وفي الوقت ذاته تمتلك ما يميزها فهي جمعٌ، والنقيضان مفردان[1].

إن هـذه الطريقة في التحليل تشير إلى استفادة كبرى من معطيات اللغة ذاتهـا في التحليل، ومحاولة المزاوجة بين خصائص اللغة والتركيب وبين الدلالة المتشـكلة عـن النص الشعري اعتمادًا على الثنائيات الضدية التي ترتكز إليها البنيوية بتأثير من آراء سوسير عن اللغة من حيث كونها تقوم على الفروق كما مـرّ[2]، وتكتسـب الثنائيات الضدية أهمية خاصة في الدراسات البنيوية لكونها أكـثر التراكيب وضوحًا في تشكلها كنسق، ويتابع الكشف عن هذا النسق في تحليله للحركة الثانية كاشفًا عن تشكلها من ثنائيات ضدية، تبدأ بالحيز المكاني للجسد من خلال ظرف المكان (خلف) وعلاقة ذلك بالمرايا، ثم الثنائية الضدية بين (يفتح / يغلق)، وبين عناصر أخرى مثل: (الحريق) و(ماحيًا) و(عابرًا) التي تشكل - كما يقول أبو ديب – "نسيجًا من الثنائيات الضدية"[3].

---

(1) المرجع السابق، ص(٢٦٥).

(2) انظر صفحة (١٤٤) من هذا البحث.

(3) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص(٢٦٧).

مــن جهــة أخرى يلتفت أبو ديب إلى العلاقة بين حركة المرايا وحركة الجســد، فالجسد "بخلاف المرايا، يبدأ حركة إرادية ترتكز على فاعلية انقلابية إيجابــية لا تعكس المتناقضات أو تصالح بينها ملغية تناقضها الأساسي، بل تعمق هــذه المتناقضات وتتجاوزها خالقة دروباً إلى عوالم جديدة"[١]، إلا أن الحديث عــن الحركة يأتي مختلفًا، إذ يبرزها أبو ديب بمثابة الحل للتناقض بين الحركتين الســابقتين دون أن يكشف عن علاقاتها الداخلية، أو ما إذا كانت قائمة على الثنائــية الضــدية أم غير ذلك، ولماذا؟ ويصف ذلك بقوله: "تقع القصيدة بين طــرفي ثنائية ضدية: المرايا التي تصالح/ والجسد الذي يتجاوز. وتشكل الحركة الثالثة حلاً للتناقض الحاد، حيث لا يمكن عن طريقه التوفيق السطحي بين طرفي الثنائية، بل عن طريق الفعل الجذري المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاوزة لتتشكل منها ذات جدلية تمحس بعوالم جديدة"[٢]، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن بنية القصيدة هي بنية من التحولات[٣].

يلحظ مما سبق أن فكرة الثنائيات الضدية تستحوذ على التحليل البنيوي الــذي يمارسه أبو ديب على نص أدونيس، ويسعى من خلالها إلى الكشف عن آلــية تشكل الدلالة لغويًا من خلال استغلال معطيات "نظرية النحو التحويلي" كمــا قدمها تشومسكي، وخاصة المخطط التشجيري للجمل في النص بهدف إدراك "تجســيد الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية ذاتها للطبيعة الداخلية لكل مــن الحــركات الــثلاث وللرؤيا النهائية للقصيدة"[٤]، ولكن هذا التخطيط التشجيري لا يبدو على قدر كبير من الأهمية للتحليل، بل إن بعض التحليلات

---

[١] المرجع السابق، ص(٢٦٧).
[٢] المرجع السابق، ص(٢٧٢).
[٣] المرجع السابق، ص(٢٧٣).
[٤] المرجع السابق، ص(٢٧٩).

تشـــعر بشـــيء من المبالغة في إقامة العلاقة بحيث تجير لصالح الرؤيا التي يريد أن ينتهي إليها التحليل، فمثلاً يرى أبو ديب أن نسق الإضافة الذي يرمز له بنسق (P) لا يظهر في حركة المرايا، وأنه يحدث للمرة الأولى في حركة الجسد، لكنه لا يحـــدث في هـــذه الحركة بين ذاتين إلا حيث يأتي وصفًا للعالم القديم الذي يرفضه الجسد مثل: (آخر الجسور)، (نجمة الطريق)، (ركام العصور)، أما حيث يرد هذا النسق وصفًا للعالم الجديد فإنه يصف علاقة بين الجسد ونفسه أو بينه وبـــين مكـــون مـــن مكوناته من خلال إضافة الاسم إلى ضمير متصل مثل: (أقاليمه)، (إيقاعه)، وعلى الرغم من ظهور هذين الشكلين من تركيب الإضافة في الحركة الثالثة إلا أن أبا ديب يصر على أنها تشكل ثنائية ضدية لكنها ليست مطلقة[1]، وهذا يعني عدم إمكانية الوصول إلى دلالة تشير إليها تشكيلات هذا النسق تتناسب مع الرؤية الكلية التي تتمثل من خلال تحولات القصيدة التي كان قد وصفها أبو ديب بأنها قصيدة تحولات[2]، إذ إن أهمية التحليل البنيوي ليست في القول بوجود نسق أو عدم وجوده "ولكن في تحديد أهمية هذا النسق بالنسبة إلى عناصـــر الفهم الأخرى"[3]، والقول إن ذلك يعكس التوتر الأساسي للرؤيا النهائـــية[4]. يبدو غير مقنع – تمامًا – لأهمية الوصف التشجيري، خاصة إذا ما قورن ذلك بحديثه عن البنية العميقة والتنويع الذي ينجم عن متابعة نسق الجملة الاسمية فيها[5]، وللتنويع ارتباطات دلالية بالتحويل.

---

(1) المرجع السابق، ص(٢٨٣).

(2) المرجع السابق، ص(٢٧٣).

(3) جونيت، جيرار، البنيوية والنقد الأدبي، ص(٢١).

(4) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص(٢٨٣).

(5) المرجع السابق، ص(٢٨٧).

إن ذلـــك لا يقلل من أهمية الدراسة ونضجها على صعيد فهمها للتحليل البنـــيوي في الـــنقد الأدبي الـــذي ينبغي له – كما يقول جيرار جينيت – "أن يســـمح بإبراز الارتباط الموجود بين نسق الأشكال والمعاني"[١]، وهو ما حققه أبـــو ديـــب من خلال تركيزه على البنية الدلالية من خلال الأنساق الشكلية والبنـــية اللغويـــة باعتبارها الهدف للدراسة والاكتناه على حد تعبير كمال أبي ديـــب[٢]، وهـــو ما يتماثل مع الحالة الأولى المشار إليها من استعارة النموذج الألسني في التحليل البنيوي.

مـــن الواضح أن أبا ديب يستغل مفهوم "النسق" الذي بدأ يأخذ مكانة هامـــة في الدراســـات الألسنية منذ أن تحدث سوسير عن اللغة على أساس أنها "نظـــام من الإشارات"[٣]، وقد تجلى ذلك – على نحو أكثر مباشرة وتركيزًا – في دراســـته "الأنساق والبنية"، إذ ترتكز على مفهوم "النسق" الذي يقدمه أبو ديـــب بقولـــه: "ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتؤدي إلى تميز بارز بين اللغة المتسقة واللغة الحرة"، ويستدرك: "ولكن النسق يمكن أن يحدد على صعيد آخر بأنـــه انـــتظام في الـــتعامل مع المكون اللغوي المفرد في وجوده ضمن علاقات تركيبـــية متغايرة"[٤]، وهو مفهوم شديد الصلة بالفكر اللغوي كما هو واضح مـــن تحديـــده، ويعـــتمد أبو ديب في تبني هذا المفهوم على ما قدمه ياكبسون فيقول: "طور ياكبسون مفهوم الأنساق باعتباره -١- خصيصة اللغة الشعرية. و-٢- الآلـــية الرئيسية لخلق ما سماه موكاروفسكي (Mukarovsky) التأريض

---

(١) جونيت، جيرار، البنيوية والنقد الأدبي، ص(١٦).

(٢) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص(٢٩٩).

(٣) سوسير، علم اللغة العام، ص(٣٤).

(٤) أبو ديب، كمال، "الأنساق والبنية"، ص(٨٠).

الأمـــامي "foregrounding"[1]، وهو لا يأخذ بهذا المفهوم ضمن حدوده التي قدمهـــا ياكبســـون، ولكـــنه يلتفت إلى ما وجه إليه من نقد من قبل ريفاتير وجوناثان كلر (J. Culler) على حد قوله، ثم يشير إلى محاولته في تطوير مفهوم للنســـق "لا يركـــز على تشكله فقط، بل على طبيعة العلائقية أيضًا: أي على تشكله وانحلاله في النص"[2]، وذلك في إشارة منه إلى ما فعله في "جدلية الخفاء والتجـــلي"، إذ اقترح "لهذه العملية طبيعة جدلية: فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنـــيوي إلا مـــن خلال تشكـــله بما هـــو فاعلية تمايز ثم انحلاله إذ ينتهي الـــتمايز"[3]، وهـــو – إذ يســـتغل هـــذا المفهوم كما قدمه في دراسة سابقة، واكتشف ثلاثة أنماط رئيسية متميزة من الأنساق: النسق الثنائي والنسق الثلاثي والنســـق الرباعي – يحاول في هذه الدراسة ألا يتوقف عند حدود تمييز الظاهرة وإنمـــا يســـعى إلى فهمها واكتشاف دلالاتها ووظيفتها في البنى التي تقع فيها، وانطلاقًا من ذلك حدد هدفه من الدراسة بأمرين:

١. اكتشاف الأنساق المتميزة في عدد من النصوص الشعرية الحديثة.
٢. القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية: لا من حيث كونها دالة وغير دالة وحسب، وإنما من حيث علاقاتها بالتحديد بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية[4].

وعـــلى الرغم من تعدد مصادر أبي ديب فهو يحيل إلى ياكبسون وبارت ولوسين غولدمان ، إلا أنه لا يتوانى عن وصف ما يقدمه على أنه محاولة لتطوير

---

[1] المرجع السابق، ص(٧٣).

[2] المرجع السابق، ص(٧٣).

[3] المـــرجع الســـابق، ص(٧٣) والـــتمايز – كمـــا يوضـــح- "يعنـــي نشوء علاقة بين X (المتمايز) و(اللامتمايز) أي النسق من خلال المغايرة والانتظام".

[4] المرجع السابق، ص(٧٤).

التحليل البنيوي من خلال إضافته لعنصر "الرؤيا الجوهرية" الذي يميزه عن "رؤيا العـــالم" عند غولدمان، ومن ثم يقوم التحليل البنيوي على اكتشاف النسق، ثم تحلـــيل بنيوي "لـــ -١- النص من حيث هو بنية مكتملة -٢- النسق -٣- علاقـــة النسق ببنية النص ورؤياه الجوهرية"[١]، ويحلل من خلال هذه المنهجية ثلاثة نصوص هي: "غارسيا لوركا" للسياب، و"البئر المهجورة" ليوسف الخال، و"أرض بلا معاد" لأدونيس.

تبدأ عملية الكشف عن النسق في قصيدة السياب من خلال تحديد الثنائية الضـــدية الأساســـية: الـــنار/الماء، وما ينتج عنها من علاقات "تكامل وتوحد وإخصـــاب"[٢] عـــلى عكس ما هو معروف من أن العلاقة بينهما علاقة نفي. ويـــتم ذلك من خلال ارتباطهما بقلب الشاعر "في قلبه تنّور النار فيه ... والماء في جحـــيمه..." وتوحدهما، ويشكل التوحد محورًا جوهريًا تتنامى القصيدة من خلالـــه، بـــيد أن القصيدة تخضع لتحول داخلي يتمثل في الانتقال من العنف (الـــذي يرتـــبط بالطوفان المدمر) إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءًا هي فاعلية النسج والتجميع، ثم تنتقل القصيدة من الداخل (قلبه) إلى الخارج (مقلتاه)، ومن المفرد إلى المثنى محتفظة بمحورها الجوهري (وهذا طبيعي إذ يعده أساس النسق)، فمـــا تنســـجه المقلـــتان من شراع (مرتبط بالماء) وخيوطه من اللظى (المرتبطة بالـــنار)، "وتظـــل العلاقة بين النار/الماء علاقة متوازنة، إذ تتوزع اللغة بينهما بدرجـــتين متعادلتين"[٣]، ثم تبدأ القصيدة بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغويـــة، وذلك من خلال إقحام مجموعة من الصور "التي تفقد النمو الداخلي

---

(١) المرجع السابق، ص(٧٤).

(٢) المرجع السابق، ص(٧٥).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٦).

عـــلى محـــور القصيدة الجوهري، ويختل فيها التوازن بين النقيضين الماء/النار، لـــتطغى صور مرتبطة بالماء بالدرجة الأولى، متجسدة في بنية لغوية تجميعية يبرز فـــيها دور حرف الجر "من" الأساسي في عملية التجميع"[1]، وهذه العملية التي تجري في النص ويصفها أبو ديب، هي تحقيق لما دعاه انحلال النسق حيث ينتهي التمايز. ولكشف تشكل النسق وفاعليته يلجأ أبو ديب إلى طريقة التشجير التي قدمهـــا تشومسكي[2]، إذ يحاول من خلالها أن يكشف عن النسق المتشكل من ثنائـــية الـــنار/ الماء وهي بنية/نسق ذو علاقة تكامل وتوحد وإخصاب، وهي مخـــتلفة عـــن الثنائيات الأخرى التي يشتمل عليها النص مثل ما ارتبط بصورة الشراع:

شراعه الندي كالقمر

شراعه القوي كالحجر

شراعه السريع

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر الخصيب من نجيع

فالخصيصة "الأساسية لعلاقة الثنائيات الضدية هنا هي أنها تبقى معزولة مســـتقلة لا تخضع لعملية التوحيد المتفرجرة"[3]، بحيث ترجع هذه الثنائيات إلى بنية عميقة واحدة.

ويكشف أبو ديب – من جهة أخرى – عن أن الشراع عارٍ عن الفاعلية الخلاقـــة، معزول عن سياق التغيير والعطاء والصراع، إذ على الرغم من ارتباطه

---

(1) المرجع السابق، ص(٧٦).

(2) المرجع السابق، ص(٧٦).

(3) المرجع السابق، ص(٧٦).

بشـــراع كولمـــبس إلا أنـــه كان ضحية للجة الزاخرة، ويبرر ذلك على صعيد تشكل النسق بأن الشراع وحداني البعد لأنه ارتبط بالماء دون النار[1].

ويحـــاول مـــرة أخـــرى تأكـــيد تشكل النسق من خلال متابعة "مادية المكونـــات" التي شكلت النسق في القصيدة، فيجري مقارنة تحليلية لعلاقة "النار تطعـــم الجـــياع" و"تمضغ الشعاع"؛ لينفي وجود العلاقة الضدية بينهما، فهما يرتـــبطان بالفم وبحركات نابعة من عملية تناول الطعام، لكن الصورة الأخيرة ومـــا تضـــمنته الحـــركة الأخيرة من صور مماثلة مثل: "ثدي الأمهات ساعة الرضـــاع" و"لـــذة الثمر" تبقى أقل مادية ومحسوسية بكثير من الصور السابقة، لأنهـــا تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لا يقع في سياق المضغ (المدى)، وبذلك فإنها تفقد كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتتحرك على محور ذهني أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس[2].

يســـتغل كمـــال أبو ديب كل ما يمكن أن يخدم فكرته في الكشف عن النسق من خلال الوقوف عند العناصر ودلالاتها، ثم بنية اللغة الشعرية وتشكلها مـــن جمل اسمية أو فعلية ثم الإيقاع والصور الفنية ومكوناتها المادية، ويخلص من ذلـــك كلـــه إلى أن الثنائـــية الضدية هي البنية المشكلة للنص الشعر، بتقسيم الأنساق المشكلة له إلى ثلاثة أنماط أساسية:

١. النسق المتشكل من الجملة الاسمية.
٢. النسق المتشكل من شبه الجملة (حرف جر + ...).
٣. النسق المتشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن + ...).

---

(١) المرجع السابق، ص(٧٧).
(٢) المرجع السابق، ص(٧٨).

ويصل إلى نتيجة هي أن "بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكل سلسلة من الانساق"[1]، ويحدد – في ضوء ما سبق – فاعلية الأنساق المتشكلة في القصيدة بنقطتين:

(أ) تعمـــيق خصائص البنية اللغوية والإفصاح عنها، وهذه الفكرة تبدو أقرب الأفكار التي يطرحها أبو ديب إلى منطلقات البنيوية وفكرها.

(ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها.

"فالأنســـاق إذن ذات فاعلية تقليصية معوقة، تتخذ مسارًا مضادًا للمسار الذي تـــبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة"[2]، ويصل – أخيرًا - إلى الكشف عـــن الـــرؤيا الجوهـــرية لنسق الثنائية الضدية الذي يشكل القصيدة، إذ تتبلور القصـــيدة حـــول الشاعر غارسيا لوركا من حيث هو فاعلية في العالم، وتنمي القصـــيدة دور الشاعر في التاريخ وما يتصف به من فاعلية في الإبداع والتغيير للعالم، وهي فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيدًا جدليًا.

غير أن البنية تتنامى حول إدراك (لا واعٍ) لعبثية هذه الرؤيا لانتقاد دور البطل التاريخي لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم[3].

إن هذا التحليل على الرغم من اعتماده – بدرجة أساسية – على مفهوم النســـق إلا أنـــه يبـــدو متأثـــرًا بالبنيويـــة التكوينية، إذ يربط أبو ديب – في تحلـــيله هذا – بين الرؤيا التي جسدها نص السياب وبين "رؤيا العالم" التي قال

(1) المرجع السابق، ص(٧٩).
(2) المرجع السابق، ص(٧٩).
(3) المرجع السابق، ص(٨١).

هـا لوسين غولدمان، فهو يشير إلى انتماء هذه الرؤيا إلى فئة محددة في الثقافة العربية هي فئة المثقفين الذين ينتمون إلى البرجوازية الصغير[1]، ولعل حافزه إلى هـذا الربط والاهتمام هو ملازمة هاجس المعنى والبحث عنه في قراءات النقاد العـرب إجمالاً، ولذلك يصرون - دومًا – مهما كانت المنهجية التي ينطلقون منها على ضرورة الوصول إلى المعنى المرتبط بما يطرحه الشاعر كرؤيا خاصة به وبطبقته وجيله والمتشكلة من السياق التاريخي والاجتماعي.

ويـبدو أن هـذا الأمر ذو صلة بالإرث النقدي الذي ورثه النقاد العرب الحديـثون في تبنـيهم للاتجاهات النقدية الحديثة كالبنيوية وهو في جلّه – كما ظهر في الفصل الأول – مرتبط بالنقد التاريخي أو النفسي أو الأيديولوجي.

ويـربط أبـو ديـب في تحلـيل قصيدة يوسف الخال منهجيته بما قدمه ياكبسون ويوري لوتمان، ويبرز التحليل استفادته من الأخير، إذ يقسم النص إلى سـت حـركات تنحل في النهاية إلى ثلاث حركات، لتتشكل في ثنائية ضدية هي: ثنائية السرد/النجوى الداخلية، الراوية/إبراهيم، وتظهر فاعلية هذه الثنائية بالنسق الذي يتنامى من:

١) فاعلية الطبيعة، في حديثه عن الطبيعة (ترى يحول الغدير سيله ...)، إلى:

٢) فاعيلة الطبيعة والإنسان، من خلال الأنسنة في (أتبسط السماء وجهها ...)، ثم إلى:

٣) فاعلـية الإنسـان، كمـا يبدو في قول الشاعر: "ترى يعود يولسيس ...).

---

[1] المرجع السابق، ص(٨١).

وهـــي تشـــكل حـــركات القصـــيدة الـــثلاث، وهذا النسق مبني على ثنائية الطبيعة/الإنسان[1].

ويســـتمر في بحثه عن الأنساق باعتبارها المنطلق النقدي الذي يقدمه في تحليله لقصيدة أدونيس "أرض بلا معاد"، ويتم ذلك من خلال تحديد بنية اللغة في الـــنص الشـــعري، بحيث "تتألف القصيدة من جملة واحدة هي جملة الشرط (لـــو + فعـــل الشرط + جواب الشرط)». وتندرج تحت فعلها الأول تفرعات ثانوية، فيما يعمق فعلها الثاني لسلسلة من التكرارات.

بـــيد أن جملـــة الشرط ليست مطلقة. بل محكومة بالأداة "حتى". وهذه الخصيصـــة تمـــنح الشـــرط توترًا داخليًا حادًا. إذ إنها فيما يبدو ترجح إحدى إمكانـــيتي الشرط النظريتين، وهي الإمكانية الإيجابية (الرجوع)"[2]، ويشير أبو ديب إلى إمكانية تحقق الإيجابية نظريًا أما فعليًا فلا شيء يتغير.

مـــن هنا تبدأ الدراسة تأخذ منحى خاصًا بأبي ديب في بحثه عن الثنائيات الضدية القائمة على التحقق واللاتحقق من خلال الحركة التي ينتجها الثبات[3]، ويحقـــق ذلـــك بمتابعة الأبعاد الدلالية للدوال اللفظية وكيفية تشكلها. لكن ما يحكـــم دلالتها ليس المعجم فحسب، وإنما التشكيل الكلي للبنية؛ أي النسق في النص الذي فرض أن تكون الدلالة الإيجابية نظرية ومعطلة عمليًا، ولذلك تخفق عملـــية الرحـــيل – الـــتي تدل في ذاتها على الحركة – "في أن تصبح مصدرًا لـــلحركة والتغـــيير"[4]، وبذلك تصبح العلاقات بين الألفاظ رهينة تكرار هذا النســـق، بحيث "تصبح القصيدة فيزيائيًا بنية ذات شكل تكراري يحتل وسطها

---

(1) المرجع السابق، ص(٨٣).

(2) المرجع السابق، ص(٨٦).

(3) المرجع السابق، ص(٨٨).

(4) المرجع السابق، ص(٨٧).

جوهـــر الثبات ونسقه ...، ويحتل طرفيها (بدايتها ونهايتها) فعل الشرط المفرغ من إمكانية التحقق"[١].

إن رؤيـــة أبي ديـــب النقدية لا تقوم بتقديم النسق كمعطى إجرائي مجرد يـــتعامل معـــه في تحليل النصوص الشعرية وقراءتها، بل يغدو النسق – لديه – مشكّلاً للرؤية في النص – كما هو الحال في قراءته لنص أدونيس؛ فهو يرى أن "النسق فاعلية تثبيت وتصلب وكبح للحركة، أي أنه بحكم طبيعته، يكون هنا تعمـــيقًا حادًا لرؤيا القصيدة الجوهرية، وتجسيدًا لها إلى درجة يتحول معها إلى عنصـــر دلالي في البنـــية"[٢]، ثم يسند ذلك من خلال الكشف عن الوحدات اللغويـــة، ونسب تكرارها، حيث يتأكد الثبات. غير أن هذا الاهتمام أو التنوع بالمعطـــيات اللغويـــة لا يحـــول دون أن يثير أبو ديب اهتمامًا ملحوظًا بالأبعاد الاجتماعـــية والثقافية التي تشكل هذه البنية، ولذلك فهو ينهي حديثه في قراءة الـــنص مســـتفيدًا مـــن لوسين غولدمان، فيشير إلى أن "رؤيا العالم" تجسدها القصـــيدة تنبع "من الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها دوافع لحركة الحياة المتجاوزة الرافضة للقبول والاجترار والثبات. وهي رؤيا بلورتها فئة مـــن المثقفين العرب استجابة عميقة لواقع التخلف والاستنقاع في الثقافة العربية المعاصـــرة ... بـــيد أن هذه الرؤيا الخلاقة المكتنهة التي تقدس القلق والتساؤل وترفض الكمال ... تحمل في جوهرها بذور التناقضات التي تشرخ العالم الذي تتبلور فيه: العالم الضدي الذي تختنق فيه الحركة بانبثاقها ضمن بنية من الثبات ..."[٣].

---

[١] المرجع السابق، ص(٨٨).

[٢] المرجع السابق، ص(٨٨).

[٣] المرجع السابق، ص(٨٩).

فهذه الوجهة من النظر في تفسير تشكل البنية والرؤيا المتمخضة عنها إنما تعكس مدى تنوع مصادر أبي ديب وتأثره بلوسين غولدمان، إذ يلحظ – في أقواله السابقة – تركيزه لا على "رؤيا العالم" فحسب، وإنما على كونها رؤيا بلورها "فئة" محددة ترضخ تحت معطيات واقعية واحدة في الثقافة العربية يمثل أدونيس – صاحب النص – واحدًا منهم.

كما يظهر أثر شتراوس في نهاية الدراسة، إذ يحيل عملية الخلق الفني إلى بعد آلي صرف لا يرجع إلى النص أو المادة اللغوية التي تشكله أو التجربة التي ينبع منها، " بل لبنية العقل الإنساني نفسه"[1]، لكن هذه الإشارة تبدو خفية نوعًا ما، وغير كافية لتأكيد هذا التأثر، خاصة أن أبا ديب نفسه يشير إلى أن النسق في البنية "ليس آليًا بمعنى أنه موجود في النص وجودًا فيزيائيًا لا علاقة دلالية بينه وبين الرؤيا الجوهرية للنص، بل على العكس من ذلك، تكشف الدراسة أن الدور البنيوي للنسق دور متغير ديناميكي"[2].

حقيقة إن دراسة أبي ديب تعتمد على مصادر متعددة وربما أنها متعارضة، لكنها لا تستكمل أي مصدر منها، وهذا ما يؤكده مفهومه عن النسق الذي قدمه فيما سبق، وهذه الحيرة تؤثر بشكل كبير على وضوح المنهجية إلى الحد الذي تتباين فيه تحليلات أبي ديب نفسه في هذه الدراسة وفي غيرها، ويبدو أن الحديث عن الثنائيات يبقى المعطى المنهجي الأكثر وضوحًا وحضورًا لمنهجية أبي ديب البنيوية، وهذا ما يتضح في قراءته لسينية شوقي التي جاءت بعنوان "شوقي والذاكرة الشعرية: دراسة في بنية النص الإحيائي"، إذ تقوم هذه القراءة على أساس متابعة الثنائيات الضدية، فالنص – حسبما يقرر أبو ديب – تشكيل

(1) المرجع السابق، ص(٩٠).
(2) المرجع السابق، ص(٩٠).

لشـــبكة "من العلاقات بين أطرافها عدد من الثنائيات الضدية — أبرزها ثنائية (الـــزمن/الذاكـــرة). فالزمن ذو فاعلية تدميرية تمحو الذاكرة وتلغيها (اختلاف النهار والليل ينسي)، والذاكرة نزوع إلى تجاوز الزمن"[1]، لكن ذلك لا يشكل الأســـاس الذي يكوّن البنية والنسق في القصيدة، إذ إن هذه الثنائيات في نموها الحاد تصل لحظة انكسار تُفقد المركزَ التصوريَّ للنص تناسقَه الداخلي ووحدته، وبالـــتالي فإن ما هو أساسي إنما ينجم عن "توتر ينشأ من شروط عملية الإبداع ذاتها، ومن العلاقة المتبلورة بين الخلق الفردي وبين اللغة الجماعية"[2]، وهذا ما يقـــوده إلى عد تقديم الشاعر للزمن كقوة مدمرة إنما هو تصور نابع من الرؤيا الطاغية في التراث الشعري العربي[3]. والغريب في هذه الدراسة — التي هي قريبة زمنـــيًا مـــن الدراسة السابقة — أن أبا ديب استخدم مفاهيم متعددة يبدو أنها متكافـــئة فـــيما تشير إليه؛ فبدلاً من الحديث عن النسق يتحدث عن الصيغة، ويصـــفها بقولـــه: "ويمكن أن توصف الصيغة التي أناقشها بأنها صيغة توليدية (generative) أو بكـــلمات أدق بنـــية مولدة، فهي قادرة على الاستمرار عن طريق تكرار الصيغة وتمديدها، لتمثل نماذج أخرى من العظمة تخضع في النهاية لفاعلـــية الزمن التدميرية ... وبهذا التطور تحقق القصيدة البنية المولدة التي كنت قد وصفتها بأنها بنية تراكمية تنبع من الميل إلى تأكيد كونية الزمنية"[4].

وتـــأثير الألسنية واضح جدًا في استخدامه لمفهوم الصيغ، وبشكل خاص حديثه عن الصيغ التوليدية التي يتضح فيها أثر النحو التوليدي.

ويصف أبو ديب بنية القصيدة بأنها تتشكل من ثلاث شرائح هي:

---

(1) أبو ديب، كمال، "شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي"، ص(٩٧-٩٨).

(2) المرجع السابق، ص(٩٨).

(3) المرجع السابق، ص(٩٨).

(4) المرجع السابق، ص(٩٩).

١. صراع الزمن/الذاكرة، وصورة الوطن في اللحظة الحاضرة.

٢. مواجهة العالم التاريخي.

٣. عـودة صـورة الوطـن مجسدة انبعاث الذاكرة وانتفاء فاعلية الزمن[١].

ويـتابع تحليل كل شريحة منها على حدة، فالصدام (الثنائية الضدية) بين الـزمن/الذاكرة، ينعكس على البنية اللغوية في صور متعددة. وتتشكل الشريحة الثانـية مـن عدد من الشرائح التي تتنامى من مركز رؤيوي واحد، ويرى أن اكتمال العالم يتحقق في إطار "الثنائية الضدية: اللحظة الماضية/اللحظة الحاضرة متجسـدة في بعديـن: الازدهار والحيوية/الذبول والاندثار"[٢]، وفي الشريحة الثالثة من النص "يبرز الوطن في سلسلة من الصور الناصعة المليئة بالحياة، وتبدو الذاكـرة قادرة على استحضار الماضي، وينتفي من القصيدة شبح فاعلية الزمن المدمـرة،... وبهـذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرفي ثنائية ضدية أساسـية يمكن وصفها في إطار الانفصام/التواصل، التوتر/التناغم، فاعلية الزمن الـتدميرية/ الذاكرة التي تلغي فاعلية الزمن، الغياب/الحضور"[٣]، وتفسير ذلك لـدى أبي ديب لا يختلف عن تبريره للنسق والبنية في دراسته لنص أدونيس في الدراسـة السابقة، فهو يؤكد أنه "ليس ثمة من شك في أن هذه الحركة تجسيد للتجربة الفردية لعالم الذات القلقة المتسائلة"[٤]، وتمتد هذه النتيجة لتصل العالم الفـردي بالعـالم الجماعي، ليصبح شوقي كأدونيس ممثلاً لفئة اجتماعية، لكن الاختلاف هو في الرؤيا التي يمثلها هذا العالم في كل مرة، وهو اختلاف ينبع من

---

(١) المرجع السابق، ص(٩٩).

(٢) المرجع السابق، ص(١٠٠).

(٣) المرجع السابق، ص(١٠١).

(٤) المرجع السابق، ص(١٠١-١٠٢).

الاخــتلاف في الواقع بين العالم الحديث (عالم الحداثة) والعالم الإحيائي الذي ينتمي إليه شوقي.

مــن هــذا المــنطلق يرى أبو ديب أن نص شوقي يجسد "عملاً لامبنيًا unstructured، تخـترقه خــلخلة واضحة قد تسمح بالحديث عما يمكن أن يسمى "أزمة النص""[1]، وأزمة النص – كما تبدو له – "غنية بالدلالات وأن اكتـناهها قـد يكون ذا أهمية كبيرة في دراسة شعر شوقي ودراسة العلاقة بين الإبداع والبنى الاجتماعية السائدة في المرحلة التي تشكل فيها النص"[2].

بهذا لا يغدو أمر وجود بنية للنص أمرًا أساسيًا، بل انتفاء هذه البنية الذي يعـد عـلى قـدر كبير من الأهمية عندما يربط بين ذلك وما يعكسه من بنى اجتماعـية، لـتكون اللابنية في النص هي تجسيد لرؤيا شوقي الشاعر الإحيائي لعالمـه، وهذه اللابنية نابعة من انقسام الشاعر الإحيائي بين الخضوع للتراث أو التجربة الفردية، وهو ما يشير إليه أبو ديب ليؤكد فكرة أساسية تترد في قراءاته البنيوية للنصوص الشعرية وهي "رؤيا العالم" التي يخصص لها الجزئية الأخيرة في هـذه القراءة كما في القراءة السابقة، حيث تصبح أزمة النص، ممثلاً بالقصيدة، مجسـدة في لابنيـتها، وإنما "هي تجسيد عميق لأزمة التصور النيو-كلاسيكي للوجـود ولعلاقة الإنسان باللغة والتراث وبالعالم المعاصر، وللعلاقة بين الشعر والمـبدع والعالم"[3]، ثم يؤكد ارتباط منهجيته بالبنى الواقعية والثقافية – كما عند غولدمان – مع غياب الإشارة إلى ذلك بقوله: "وبهذه العملية يضع المكون

---

[1] المرجع السابق، ص(١٠٢).

[2] المرجع السابق، ص(١٠٢).

[3] المرجع السابق، ص(١٠٥).

الفـــردي في لجة المكون التراثي ويجد لنفسه مكونًا مقبولاً من وجهة نظر الثقافة السائدة"[1].

إن هذه المتابعة لقراءات أبي ديب تظهر أن اهتمامه لا ينفك، مهما اقترب مـــن البنيوية الشكلانية والتعلق بالألسنية، من أن يكون متصلاً بمعطيات البنيوية التكوينـــية التي سيأتي الحديث عنها، وهذا يشير – حتمًا – إلى تعدد مرجعياته، وإلى أن المزج الذي يقوم به بين اتجاهات البنيوية من خلال استغلال العديد من مقـــولات أصحابها، وقد امتاز ذلك كله بوعي منهجي واضح لهذه الاتجاهات، وربمـــا كانت ميزة القراءات التطبيقية التي يقدمها أبو ديب في براعته في القراءة النصية لدرجة مدهشة، لكن ذلك لم يسهم في تشكيل اتجاه بنيوي محدد، وذلك لأن أبـــا ديب قد اعتاد التقلب بين بنيوية وأخرى، وربما اتضح ذلك فيما سبق مـــن خـــلال جمعـــه بـــين أكـــثر من اتجاه في البنيوية، إضافة إلى أنه لا يلتزم بمصطلحات محددة؛ فقد راوح ما بين مصطلحات "البنية" و"النسق" و"الصيغة"، والأهم من ذلك أن أبا ديب ينتقل من البنيوية إلى ما بعدها دون أن يشعر قارئه بمثل هذه التحولات، ففي دراسته "الحداثة، السلطة، النص" ينتقل أبو ديب إلى التفكيكـــية مـــن خـــلال اهتمامه بموضوع "الحداثة"، إذ يعد الحداثة "انقطاع معرفي"[2]، فمصطلح الحداثة بالنسبة لأبي ديب"نظير تام لمصطلح التفكيكية"[3]، وقـــد قيل إن أبا ديب يجمع "في حيز ذهني واحد بنيوية النشأة وبنيوية التصدع

---

[1] المرجع السابق، ص(١٠٦).

[2] أبو ديب، كمال، "الحداثة، السلطة، النص"، فصول، الحداثة في اللغة والأدب، ج١، مج٤، إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٤، ع٣، ص(٣٧).

[3] الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، دراسات، مج١٦، ١٩٨٩، ع٣، ص(٢١٢).

ومـــا بعد البنيوية"[1]، وهو ما انعكس على قراءاتـــه للنـــص الشعري الحديث – كمـــا ظهـــر فـــيما سبق – من خلال تعلقه بالبنية أحيانًا، أو اللابنية أحيانًا أخرى.

البنيوية الشعرية:

إن أقـــرب تعريف للشعرية أنها "علم موضوعه الشعر"[2]، أي أنه يرتبط بكل عمل يجعل الشعر موضوعه، لكن ثمة تخصيصًا لهذا المفهوم من خلال ربطه بالخصـــائص النوعية التي تجعل من خطاب ما شعرًا[3]، وهذا المفهوم واحد من معطيات النظرية الأدبية المعاصرة التي ارتبطت ببحوث الألسنية المعاصرة وبجهود الشكلانيين الروس، ثم ما قدمه – بشكل خاص – رومان ياكبسون في تحديده للوظيفة الشعرية من بين الوظائف اللسانية الأخرى في عملية الإيصال اللغوي، الـــتي تصـــبح مهيمنة على غيرها من الوظائف في الشعر[4]، وقد تعرف النقاد العـــرب عـــلى الشعرية[5] – وربما على غالبية الاتجاهات النقدية – من خلال البنـــيوية، التي كانت أول ما شكل نقطة تحول واضحة في مسيرة النقد العربي

---

[1] الكيلاني، مصطفى، وجود النص – نص الوجود، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢، ص(١١١).

[2] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص(٩).

[3] طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص(٢٣).

[4] ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص(٣١).

[5] يشـــار إلـــى التبايـــن في ترجمة المصطلح (Poetic) عند النقاد العرب إلى الشعرية أو الإنشائية أو الشاعرية أو علم الأدب أو فن الشعر أو نظرية الشعر ....، انظر تفصيل ذلك لدى: ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص(١٤) وما بعدها.

الحديث، نظرًا لارتباط الشعرية بالبنيوية كما يرى بارت إذ يعد البنيوية محاولة لإيجاد "علم الأدب"[1]، و لم تخل محاولات النقاد العرب في التعامل مع هذا المفهوم من حضور واضح لمنطلقات الفكر البنيوي على هذا الصعيد، ويتضح ذلك في قراءة النصوص الشعرية العربية الحديثة في دراستي محمد بنيس "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته" وشربل داغر "الشعرية العربية الحديثة دراسة نصية".

لقد قام محمد بنيس بمتابعة الشعر العربي الحديث خلال ما يزيد على قرن من الزمان، محاولاً – كما أوضح منذ البداية – "ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث"[2]، وهو ما عده استراتيجيته في الدراسة، وهذا ما يؤكد صلته بالشعرية، فهو يسعى إلى تأصيل الشعرية العربية الحديثة من خلال ثلاث مراحل: التقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر، ومن خلال تحديد متن شعري لكل مرحلة يتكون من أربعة شعراء على النحو التالي:

١. التقليدية: وضم المتن كلاً من محمود سامي البارودي وأحمد شوقي ومحمد مهدي الجواهري والشاعر المغربي محمد بن إبراهيم.
٢. الرومانسية العربية ويضم المتن خليل مطران وجبران خليل جبران و"أبو القاسم الشابي" والشاعر المغربي عبد الكريم بن ثابت.
٣. الشعر المعاصر وتضمن متنه الشعراء بدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش ومحمد الخمار الكنوني من المغرب.

---

(1) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, (٩٦).

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج١، التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص(٨).

وقـد تم اختيـار هذه العينة بشكل قصدي مستندًا إلى طروحات خاصة بتقسيمه حـركة الثقافة العربية الحديثة — عمومًا — إلى مركز ومحيط، بحيث يشكل المشرق العربي (مصر ولبنان بشكل خاص) هذا المركز، ويشكل المغرب العـربي المحـيط، ولا يقف في نقده عند حدود هذا المتن، فهو يبدأ — أولاً — بدراسـة الـنظرية الشعرية الخاصة بكل مرحلة (أي أنه يقوم بدراسة المعطيات النظرية التي تنطوي على كل من التقليدية والرومانسية والشعر المعاصر في الشعر العـربي الحديث)، ثم ينتقل إلى تحليل نص شعري لكل شاعر يمثل المتن الشعري للمرحلة التي يتحدث عنها، فتناول قصيدة "تذكر الشباب" للبارودي، و"نكبة دمشق" لأحمد شوقي، و"يا دجلة الخير" للجواهري، و"الدمعة الخالدة" لمحمد بن إبراهـيم، باعتـبارها ممـثلة للتقليدية، وتناول أربعة نصوص من المتن الشعري للرومانسـية وهـي "المساء" لمطران، و"جمال الموت" لجبران، و"الجنة الضائعة" للشـابي، و"المعـاني باقـيات" لعبد الكريم بن ثابت، وعدة نصوص من المتن الشعري للشعر المعاصر وهي "النهر والموت" للسياب، و"ليس نجمًا" و"هذا هو اسمي" و"أول الاجتياح" لأدونيس، و"ضباب على المرآة" و"تلك صورتها وهذا انـتحار العاشق" لمحمود درويش، و"صحوة الأضواء" للكنوني، وانتهى — أخيرًا — إلى مناقشـة الحداثـة من خلال الجزء الرابع من الكتاب الذي جاء بعنوان "مساءلة الحداثة".

إن هـذه الدراسة تثير موضوعات عدة ومتفرعة تراوحت ما بين التنظير ومناقشة النظريات ثم تحليل النصوص، وهي — أيضًا — تعالج فترة زمنية بطرح يقـترب كثيرًا من التاريخية بتقديمه للتقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر عـلى أنهـا مراحل زمنية ذات روابط وتباينات، إضافة إلى أن الناقد قد حشد العديـد مـن الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة ومتباينة من

البنـــيوية إلى نظرية التلقي دون أن يشكل أي منها حدًا ملزمًا، مما يصعب مهمة أيـــة محاولة لتحديد الاتجاه النقدي الذي يتبناه، وهذا ما توليه هذه الدراسة جل اهتمامها.

لقد بدأت الدراسة بطرح عنوان فرعي مزدوج يتكون من طرفين "بنياته وإبدالاتــــه"؛ الأول يشير إلى البنية حيث الثبات، ويشير الثاني إلى عدم الثبات، وهنا تكمن صعوبة تحديد المنطلق النقدي، ولذلك سيتم التعامل مع الطرح العام وهو ما يتعلق بالشعرية العربية ضمن بعدها التاريخي كما قدمها محمد بنيس في مراحلها الثلاث.

إن طـــرح مفهـــوم البنيات للمراحل الثلاث يعني أن هناك ثلاث بنيات، يـــرى محمد بنيس أن متن كل مرحلة منها يشكل بنية عامة، وعلى أساس من هـــذه البنـــية العامة يتعامل مع المتن كما لو كان يتعامل "مع قصيدة واحدة لما للبنية المشتركة من فاعلية" على حد تعبيره[1]، وذلك يعني أن التمايز بين المراحل الـــثلاث آت – من وجهة نظر الناقد – من تباين ثلاثة متون "متباينة من حيث البنـــية النصية"[2]، فلكل متن بنيته الخاصة التي تختلف عن بنية المتنين الآخرين، وعـــلى الرغم من أنه يشير إلى وجود اختلافات "بين قوانين البنية الموحدة لمتن من متون الشعر العربي الحديث"[3]، إلا أنه ينظر – في الوقت ذاته – إلى المتون الشـــعرية عـــلى أنها "متون متباينة من حيث بنيتها وفعلها الشعريان وأسسها النظرية وتحقيقها الزمني"[4]، وهذا ما يبرر عد اتجاهه بأنه ينخرط ضمن البنيوية الشعرية على الرغم من أن بنيس حاول أن ينتقد البنيوية الشعرية، ويحدد مفهوم

---

[1] المرجع السابق، ص(١٠١).
[2] المرجع السابق، ص(٨).
[3] المرجع السابق، ص(٣٤).
[4] المرجع السابق، ص(٣٤).

البنية الذي يستخدمه على أساس مما طرحه سوسير عن النسق بخلاف ما قدمته البنيوية[1]، وهو أمر يثير الاستغراب إذ يقيم هذه المباينة بين مفهوم البنية والنسق إلى هـــذه الدرجـــة، واستبعاد البنيوية الشعرية قائم على أساس أنها تهتم بالجمل الشـــعرية وهـــو ما ينسحب على الدلائلية أيضًا كما يرى[2]، وهذا الانتقاد لا يشـــكل كـــل ما قدمته البنيوية باتجاهاتها المتعددة، وما قدمه يوري لوتمان على صـــعيد "بنـــية القصيدة" يؤكد هذا المنحى؛ حيث انتقل من العناصر الإيقاعية والصـــرفية والنحوية في البنية الشعرية إلى مستوى المعجم الشعري ثم إلى البيت باعتـــباره وحـــدة، ثم إلى المقطوعة الشعرية باعتبارها وحدة، وأخيرًا إلى وحدة الـــنص وتكويـــن القصـــيدة[3]. كمـــا أن هناك من يشير إلى الدراسة البنيوية "لوحـــدات الخطـــاب الكـــبرى في ما وراء إطار الجملة المتعذر عبوره بالنسبة للســـانيات بحصـــر المعـــنى"[4]، وهذا يعني أن ما قدمه محمد بنيس منضوٍ تحت البنـــيوية بشكل أو بآخر، فكل شعرية – كما يقول تودوروف – "هي شعرية بنيوية"[5].

إن مجـــرد الحديـــث عن وجود بنية عامة موحدة لكل متن شعري يربط الجهد النقدي مباشرة بطروحات البنيوية الشعرية، وهذا ما يوضحه عمل بنيس الذي يقوم على الانتقال "من مشترك البنية الواحدة إلى الفردي الذي يتكفل به النص الواحد حتى يبرز لنا الاختلاف بين تاريخية البنية الجماعية وتاريخية النص

---

(1) المرجع السابق، ص(٥٠-٥١).

(2) المرجع السابق، ص(٦٣-٦٤).

(3) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ط١، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩، ص(٩٥) وما بعدها.

(4) مونان، جورج، "عن الاستعمال الجيد للبنيات في الأدب"، ضمن البنيوية والنقد الأدبي، ص(١٩).

(5) تودوروف، الشعرية، ص(٢٧).

المفرد"[1]، وهذه الفكرة تبرز تاريخية البنية من خلال المفهوم الثاني الذي تضمنه العنوان وهو الإبدال، الذي يعكس جانب التحول في بنيات الشعر العربي الحديث، ويبرر من خلاله انتقال الشعر من بنية إلى أخرى[2]، والإبدال – كما يقدمه بنيس – يختلف عن التبديل، وهذا التفريق بين الإبدال والتبديل يضيف نقطة أساسية تساعد في فهم الاتجاه النقدي المتشابك لدى بنيس، إذ يقول: "إن التبديل المرتبط بدلالة التغيير يتعارض تمامًا مع الإبدال المرتبط بدلالة التعويض"[3]، أي حلول بنية مكان أخرى، وربما عناصر ضمن البنية مكان أخرى.

لكن تحديد هذه البنية يتم من خلال حديثه عن العناصر المهيمنة، فالتباين بين البنيات الثلاث يتضح – على حد قول بنيس – "في طبيعة العناصر النصية المهيمنة داخل كل متن على حدة، والتفاعلات المتلاحقة بينها، وطريقة بناء الدلالية Signifiance النصية"[4]، وفكرة العناصر المهيمنة تعني وجود عناصر عدة تبرز من بينها مجموعة من العناصر تسود البقية في كل بنية، وسيادتها لا يعني غياب العناصر الأخرى، وإنما تراجعها للخلف، وهذا يقود إلى أن العناصر المهيمنة في "التقليدية" ستراجع لتحل محلها عناصر جديدة في "الرومانسية العربية"، وكذلك الأمر في "الشعر المعاصر".

إن هذه الفكرة مرتبطة – على نحو مباشر – بمفهوم السائد (Dominant) الذي قدمه – أولاً – الناقد الشكلاني الروسي تينيانوف (Tynianov) إثر وضعه لنظرية في التاريخ الأدبي، إذ فهم التطور الأدبي على أنه "إحلال نظام

---

[1] بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج١، ص(٨).

[2] المرجع السابق، ص(٧١).

[3] المرجع السابق، ص(٧٣).

[4] المرجع السابق، ص(٨).

مكان آخر" عن طريق مفهوم السائد الذي يعني "جملة من العناصر التي يُدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها. ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقـــب في التاريخ الأدبي على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى، على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيًا من النوع، ولكنها تتراجع إلى الخلفـــية"[1]، وتحدث ياكبسون عن هذا المفهوم وعدّه أكثر المفاهيم خطورة وتطـــورًا وإنتاجية في النظرية الشكلانية (Formalism) الروسية، وعرفه بقوله: "يُعرّف السائد بأنه المكون المركزي لأثر فني: إنه يحكم، ويحدد ويحول المكونات الأخرى. والسائد هو ما يضمن وحدة البنية"[2]، وقد كان هذا المفهوم حاضرًا بوضوح لدى محمد بنيس من خلال ما ذكره عن البنية المهيمنة، فهو يصف ما قام به بأنه "إعادة بناء الشعر العربي الحديث ببنياته الثلاث المهيمنة"[3]، وبسبب فهمه لوجود عناصر نصية مهيمنة داخل كل متن يبرر تناول عناصر دون غيرها في متن من المتون[4].

إن ذلك يشير إلى أن الإجراء الأول الذي يحكم ممارسة بنيس النقدية قائم على مفهوم السائد، أما الإجراء الثاني فتمثل في ارتباط السائد بفكرة "الإبدال" الـــتي يقدمهـــا بنـــيس، والتي تبرز تاريخية البنية من خلال ما يجري عليها من إبـــدالات، وهـــذه المنهجـــية تتصـــل - على نحو مباشر - بما طرحه رومان ياكبســـون عن الشعرية التاريخية التي لا تهتم "بالتغييرات فقط، وإنما تهتم أيضًا

---

[1] هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الذين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ط١، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م، ص(٨٣).

[2] جاكبسون، رومان، "السائد"، ترجمة عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، س٢٣، ربيع ١٩٩٨، ع٩٤، ص(٦٠).

[3] بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٤، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص(٦٦).

[4] المرجع السابق، ج١، ص(٨).

بعوامـــل مســـتمرة ودائمة وسكونية"[1]، بمعنى أنها تجمع بين الزمنية والتزامنية، ويصـــر ياكبسون في تقديمه لآرائه في الشعرية التاريخية أنها "إذا كانت تريد في الحقيقة أن تكون متفتحة فإنه ينبغي أن تتصور بوصفها بنية فوقية مؤسسة على سلســـلة مـــن الأوصـــاف التزامنية المتعاقبة"[2]، أي أن ذلك يجعل منها شعرية مفـــتوحة لا مجـــرد شعرية تزامنية تهتم بما هو سكوني، "فكل حقبة تميز أشكالاً محافظـــة وأشكالاً تجديدية"[3]، وهذه الفكرة هي خلاصة ما طرحه بنيس عندما أكد أن سعيه مرتبط بالوصول إلى الشعرية العربية المفتوحة[4].

إن ملخص ذلك يفيد أن محمد بنيس قد ارتكز على فكرتين أساسيتين في مـــنطلقه الكلي على الصعيد التطبيقي، على الرغم من تزاحم آراء عديدة على الصـــعيد النظري، وهما تكمنان في مفهوم السائد والشعرية التاريخية المفتوحة. ومن هذا المنطلق تم تمييز ثلاث بنيات للشعرية العربية الحديثة؛ فالشعرية التقليدية يســـود فـــيها عنصر الإيقاع على بقية العناصر، وبالتالي فإن دراسة بنية البيت الشعري في هذه الحالة تغدو ضرورية[5]، إذ تشكل البنية المهيمنة على اعتبار أن محـــدده هو الإيقاع الذي يعده أشمل من العروض[6]، فالإيقاع – كما يشير – "هو أول ما يمكن أن يُعرَف به البيت"[7].

أمـــا الشـــعرية الرومانسية العربية فيتناولها محمد بنيس من خلال مفهوم المقطـــع بديـــلاً للبيـــت، ويحده بقوله: "والمقطع في هذه الحالة وحدة مستقلة

---

(1) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص(٢٦).
(2) المرجع السابق، ص(٢٦).
(3) المرجع السابق، ص(٢٦).
(4) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، ج١، ص(٥٥)، وج٤، ص(٧).
(5) المرجع السابق، ج١، ص(١١٥).
(6) المرجع السابق، ج١، ص(١٨٧).
(7) المرجع السابق، ج١، ص(٥٤).

متجانســـة لها نقصانها، يبين بتماسكها الداخلي فيما هو منقطع عن غيره"[1]، ويصـــبح المقطع هو العنصر السائد في الشعر الرومانسي حيث يخترق الخطاب الرومانســـي شعرًا ونثرًا، وما تم من تحول في الشعرية الرومانسية العربية يصفه بنـــيس – على الصعيد النصي – بقوله: "فبالإمكان النظر إلى النص الرومانسي العـــربي في حركته المزدوجة لإفراغ القصيدة الحديثة من الطرائق السائدة، أي ممارسة كتابة بالسلب، وفي الآن ذاته بناء طرائق مختلفة، وهذه الحركة المزدوجة تخـــتلف مـــن القصـــيدة العروضـــية إلى قصـــيدة النثر، لأن لكل بنية تاريخها الشخصـــي"[2]، غير أن بروز المقطع بديلاً للبيت الشعري لا يعني غياب البيت الشـــعري، فهـــذا مـــا يـــتأكد بمطالعة الشعر العربي الحديث رومانسيًا أو غير رومانســـي، كما يتأكد من كلام بنيس نفسه الذي يحدد بنية النص الرومانسي بنمطين:

- الـــنمط الأول الإبقـــاء عـــلى البيـــت الشعري كما في الشعر التقليدي، ويتمثل ذلك في قصيدة "المساء" لجبران، ويصف ذلك بقوله: "ويتبنين البيت الشعري في هذا النمط من ترابط وتفاعل عناصـــر ضـــمن بناء حركي، هي الوقفة والوزن والقافية ... وعـــلى أساس التكرير والتساوي بين الشطرين يتم بناء كامل النص"[3].

---

(1) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٢، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص(١١١).

(2) المرجع السابق، ج٢، ص(٨٤).

(3) المرجع السابق، ج٢، ص(٨٥).

- النمط الثاني يتمثل في نصوص الشابي وابن ثابت، وهو يجسد "البنية السائدة للمتن الشعري الرومانسي العربي"[1]، وتمت عملية الإبدال فيه من خلال ثلاثة أمور يدعوها "طرائق أقل"، وهي:

١. غياب الاستهلال، أي غياب بيت الاستهلال، وإحلال المقطع بكامله محله.
٢. الاعتماد على الأوزان الخفيفة مثل التركيز على البحر البسيط – على حد رأيه – ومجزوء الرمل ومجزوء المتدارك.
٣. الإدماج، أي التخلي عن تقسيم البيت إلى شطرين[2].

إضافة إلى ظهور قصيدة النثر في الشعر الرومانسي، التي جاءت ببديل للعروض يقوم على العنصر الخطي (أي طول السطر الخطي الكتابي) على أساس أنه دال من الدوال المنتجة لدلالية الخطاب الشعري[3]، وهذا يعني التخلي عن العروض كما في قصيدة جبران "أنشودة الزهرة"، فقد "سمح للغة بانفجار إيقاعها الداخلي، الذي هو إيقاع الذات الكاتبة"[4]، والبحث عن الإيقاع في قصيدة النثر تم – لديه – من خلال الصوائت الطويلة والقصيرة والتكرار، وكأن هذه العناصر تتنافى مع العروض فحلت بديلاً عنه!

إن محصلة ذلك في الشعرية الرومانسية أن بنية المتن السائدة تعتمد على المقطع لا البيت مع بقاء البيت وعدم غيابه بشكل كلي، ولكنه تراجع للخلف مع بروز المقطع بديلاً عنه، أما ما يكفل للمقطع هذا البروز فهو قيام البنية

---

(١) المرجع السابق، ج٢، ص(٨٥).
(٢) المرجع السابق، ج٢، ص(٨٥-٨٦).
(٣) المرجع السابق، ج٢، ص(٩٤).
(٤) المرجع السابق، ج٢، ص(٩٨).

الســـائدة في المتن الشعري للرومانسية العربية على المتخيل الشعري الذي يعده بنيس عاملاً رئيسيًا في بناء النص الشعري.

ويخـــتلف تعـــامل بنيس مع الشعر المعاصر لأنه، كما يرى، يتشكل من "ثلاثة متون هي الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة، وهي متباينة من حيـــث بنـــياتها النصـــية واختياراتها النظرية"[1]، ويشير هذا التحديد للمتن إلى اختلافه عن متني المرحلتين السابقتين في أنه ليس "نموذجًا ذا ثوابت بنيوية قابلة للانسحاب على المتون المتنوعة"[2].

ويبحـــث بنيس التحولات النظرية التي صاحبت حركة الشعر العربي منذ الخمسينيات عبر مراحله ابتداءً من إقامة مفهوم القصيدة بديلاً للبيت الشعري، وانـــتهاء بطـــرح أدونيس لمفهوم الكتابة الجديدة[3]، إضافة إلى التحولات التي لحقـــت اللغـــة الشعرية العربية من تعاليها الكلاسيكي إلى نزولها لمعجم الحياة اليومـــية ثم الدعوة إلى اللغة العامية[4]، وكذلك الأمر التحول من اللغة المرتبطة بما هو خارج النص، والتي يدعوها — بناءً على مفهوم يستمده من السياب كما يشـــير — "اللغـــة المتعدية"؛ "حيث الخارج النصي أو اللقاء به هو أساس النص الشـــعري"[5]، وهـــو ما يتجلى في شعر البياتي وصلاح عبد الصبور، إلى "اللغة اللازمة" "حيث ستصبح لغة مفارقة ذات بنية معزولة لغة تحتمي بلعبتها الداخلية

---

(1) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٣، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص(٢٢).

(2) المرجع السابق، ج٣، ص(٢٢).

(3) المرجع السابق، ج٣، ص(٧٣).

(4) المرجع السابق، ج٣، ص(٧٦-٧٩).

(5) المرجع السابق، ج٣، ص(٩٠)

وهـــي تقيم احتفالاً لـــ"كيمياء الشعور""[1]، كما يتجلى في شعر أدونيس ممثلاً عليه بقصيدة "الإشارة".

ويشـــكل "استقصاء الإبدالات المستحقة في البنية الإيقاعية" لشعر الحداثة واحـــدًا من أهدافه، فأولوية القصيدة في بناء النص على البيت الشعري لا تلغي البيـــت ولكـــن تلغـــي اســـتقلاله، وبذلك فإن عناصر البيت (الوقفة والقافية والتفعيلة) قد تعرضت لإبدالات، فالمهيمن في بناء البيت الشعري هو الوقفة[2]، وهـــذا حتم البحث عن قوانين لبنية البيت الإيقاعية في المتن الشعري، إذ يرى وجود قانونين سائدين على هذا الصعيد:

- أولاً: القافـــية المتوالية والمتناوبة، حيث هي "القانون الأول السائد في حداثـــة الشعر المعاصر عندما يتخلى عن القافية الموحدة التي كانت تميز الشعر العـــربي القديم عن سواه"[3]، ويظهر ذلك في قسمين: ١- التوالي والتناوب مع وحـــدة الـــروي، ونماذجه في "النهر والموت" و"صحوة الأضواء" و"ليس نجمًا" و"أحمـــد الزعـــتر". ٢- التوالي والتناوب من غير روي[4]، ونموذجه في قصيدة "بابل".

- ثانيًا: القافية المتجاوبة، وتشكل "قانونًا ثانيًا أساسه تغيير مكان القافية، أو بالأحرى قراءة التكرار في النص برؤية لا تتوقف عند الأبيات ....، إن القافية بهـــذا المعـــنى لا تقـــف عند حد البيت بل تكوكب القصيدة بكاملها، ويصبح التكرار خصيصة نصية أحد عناصرها القافية المبثوثة في كل جسد النص".

---

(١) المرجع السابق، ج٣، ص(٩٥).

(٢) المرجع السابق، ج٣، ص(١٠٩).

(٣) المرجع السابق، ج٣، ص(١٤١).

(٤) المرجع السابق، ج٣، ص(١٤٤).

وبذلـــك يمثل الشعر المعاصر "الخروج عن البيت القديم كسجن رمزي، تَلازَمَ ومغامرة الخروج بحثًا عن ماء القصيدة بعد الجفاف الذي أصيبت به"، وتم ذلك من خلال "خصيصتين هما اللعبة النصية والنص الغائب"[(١)]، حيث تتحقق اللعبة النصية بالإظهار (الذي يقوم على الانفصال الدلالي وانتقال دلالة الألفاظ المســـتخدمة من الدلالة العامة إلى الدلالة المنبثقة عن الاستعمال النصي)، والمحو (وهـــو ما يهيئ الكلمة "لترحل في قيمتها الذاتية من غير مهادنة لمعناها المتداول أو دلالـــتها الثقافـــية")، ثم الحـــذف. وأما "النص الغائب" فيتحقق بما يعرف بالتناص.

ويحـــاول بنـــيس في مســـاءلته الحداثة العربية أن يربط بين الإبدالات في البنيات الثلاث والسياقات الثقافية المرتبطة بها من خلال ما دعاه "الخارج النصي وشرائط الإنتاج بين المركز الثقافي والمحيط"، هذا الإدخال للخارج النصي ليس إلا تجلـــية للأجـــواء الثقافية المتمثلة بالمؤسسات السياسية والثقافية والاجتماعية والدينية، وأثرها في المؤسسة الأدبية بما تشكله من أعراف خاصة ومهيمنة، ومن ثم يكشـــف عما قام به الشعراء لمواجهة هذه المؤسسة كما حصل مع الشابي[(٢)] والسياب[(٣)] وغيرهما.

ومن الواضح أن إدخال بنيس لسيطرة المؤسسات الثقافية بما فيها المؤسسة الأدبـــية هـــو رغبة منه في إعطاء طابع الانفتاح على تصوره عن البنية الشعرية للشعر المعاصر، بحيث يمكنها قبول أي تجديد كان في الكتابات الحداثية، وهو في ذلـــك يســـتفيد من طريقة بارت في مطابقة الكتابات الحداثية مع سابقاتها من

---

(١) المرجع السابق، ج٣، ص(١٥٩–١٦٠).

(٢) المرجع السابق، ج٤، ص(١٠١).

(٣) المرجع السابق، ج٤، ص(١٠٨).

خلال بحثه عن "لهجة مؤسسة الأدب" لا "لهجة المؤلف"[1]، وهو ما يبدو أنه قد حكم جزءًا كبيرًا من تصورات بنيس عامة في دراسته هذه.

وأما على صعيد التعامل مع النصوص الشعرية فقد انعكس كثير من فهمه للعناصر المهيمنة في البنية على تحليله للنصوص الشعرية، وذلك من خلال ما دعاه القراءة الداخلية التي تقوم على "الذهاب والإياب بين البنيات النصية وضبط عناصر الدال المعممة، وهي تشتغل ضمن بنية لها مميزاتها"[2]، فمن خلال الذهاب والإياب بين بنية النص والبنية المهيمنة يتم تحديد عناصر الدال المعممة أو الدال الأكبر الذي هو الإيقاع في الشعر التقليدي، فهو "الجامع المشترك المعمم"، ويتم ذلك بتحليل بنية البيت الشعري على أساسين:

١- "أن البيت بناء متفاعل أساسه الإيقاع ضمن أبيات أخرى"[3].

٢- أن الإيقاع عنصر مؤسس للنص الشعري، وفي الوقت نفسه مؤسس للذات الكاتبة[4]، ونتيجة ذلك يلجأ الناقد إلى إحصاء استخدام الشعراء الممثلين للمتن الشعري للبحور العروضية، ويجد أن الهيمنة كانت للبحر الطويل عند البارودي، والكامل عند شوقي[5]، وفي قراءته لكل نص على حدة يلحظ بنيس هيمنة الصوتيات على كامل النص في قصيدة البارودي "تذكر الشباب"، كما يلحظ "هيمنة صوتية الباء على جميع أبيات

---

(1) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, (١٣٥).

(2) المرجع السابق، ج١، ص(٩٨).

(3) المرجع السابق، ج١، ص(١٢٨).

(4) المرجع السابق، ج١، ص(١١٩).

(5) المرجع السابق، ج١، ص(١٥٩).

النص بدون استثناء"[1] ، ويلجأ - أيضًا - إلى إحصاء حروف أخرى مثل الهمزة والتاء والنون، وتوزيعها على سلاسل خاصة بالأبيات الشعرية.

ويعمد في تحليل قصيدة شوقي "نكبة دمشق" إلى متابعة حركة الضمائر، ثم يهتم بالصوتيات، ويلحظ هيمنة الميم ثم الراء، ويهتم بالمعجم اللغوي فيلحظ هيمنة الجمع على المفرد[2].

إن متابعة هذه القراءات الداخلية تضع الدارس أمام واحد من أمرين: إما أن المقدمات النظرية الطويلة غير لازمة، وبالإمكان تقرير مدخل للقراءة على نحو يتأكد في القراءة التطبيقية، أو أن سمة القراءة هي المباينة بين التنظير والتطبيق، وهذان الأمران يلحظان - أيضًا - في تحليله لنصوص المتن الشعري للرومانسية العربية، ونصوص المتن الشعري للشعر المعاصر، إذ يتعامل معها مما دعاه "شعرية المتخيل النصي"، والنظر إليه ضمن المقطع، ومن ثم يقوم بالكشف عن أهم أشكال التركيب مثل:

١. تركيب التقابل الذي يقوم على ثلاث خطاطات في قصيدة "المساء" لجبران:

أ. خطاطة الانفصال بين الجسد من جهة والقلب والروح من جهة ثانية.

ب. خطاطة التعارض بين الذات المتكلمة والذات المخاطبة.

ج. المرآة بين الذات المتكلمة والطبيعة[3].

---

(١) المرجع السابق، ج١، ص(٢٠٠).

(٢) المرجع السابق، ج١، ص(٢١١-٢١٦).

(٣) المرجع السابق، ج٢، ص(١٥١-١٥٢).

٢. تركيب الترابط.

٣. تركيب التجانس.

ويظهـــر في قصيدة الشابي "الجنة الضائعة" أشكال أخرى للتراكيب مثل: تركيب التعارض بين الجنة وما بعدها، وتركيب التوسع من خلال صياغة فضاء مغاير لا يوجد إلا في النص وبالنص ....إلخ.

فهـــذه الطريقة من القراءة تحمل الكثير من إسقاطات النقاد على النص، كما أنها لا تكشف – بحق – عن وجود بنية مهيمنة مختلفة عن البينة السائدة في الشـــعر التقليدي، فهي غير مقنعة وغير مبررة على نحو كافٍ قياسًا إلى الحشد النظري الهائل الذي قدمه.

ويـــتخذ بنـــيس منحى آخر في القراءة من منطلق رؤيته لوجود "عناصر طبيعية ثلاثة مهيمنة على بناء النسيج النصي، وهو يسعى لإنتاج دلالية الموت في الشعر المعاصر، هذه العناصر هي الماء والنار والتراب. كلمات تتحول في النص الشـــعري المعاصر إلى دوال، كل منها يبني نسقه الإيقاعي الخاص به. وليست مجرد كلمات"[1].

ويرى أن الموت يتمازج في الشعر المعاصر مع هذه العناصر، حيث سيركز في مسعاه للكشف عن الشعرية على وضعية هذه العناصر "في تعاملها مع الموت في المتن الشعري ذاته"[2]، وعلى هذا الأساس يتم توزيع الشعراء الممثلين للمتن الشعري للشعر المعاصر على هذه العناصر، حيث يغدو السياب في نصيه :النهر والمـــوت" و"أنشودة المطر" مجليًا لعنصر الماء، ويحلل – بناء على ذلك – عنصر المـــاء فيهما، فـــ"اختيار الماء في القصيدتين معًا اختيار للموت كتجربة تجتازها

---

[1] المرجع السابق، ج٣، ص(٢١٩).

[2] المرجع السابق، ج٣، ص(٢١٩).

الذات الفردية والجماعية، من خلال الذات الكاتبة لتكشف فيها وعبرها إمكانية التحول الذي له دلالة التقدم كمفهوم أساسي من مفاهيم الحداثة العربية"[1].

ففـــي "النهر والموت" "يكون الغرق في الماء الموت ذهابًا نحو الضوء" وفي "أنشودة المطر" "يترنح الماء كمصدر للعشب"[2].

ويـــأتي أدونيس مستقطبًا للموت من خلال عنصر النار، ويهتم في قراءته بقصـــيدة "هـــذا هـــو اسمي" حيث يرى أن "للنار تواردات اللهب والشمس والطوفـــان والمحو والنغم والفوضى والرفض والشعلة والوردة والسؤال والضوء والعنف والهذيان والسحر والمعجزة والانصهار والنبض والغناء والحُكم والفصل والصرخة والرعد والحنين والشرارة"[3].

وفي شعر محمود درويش ومحمد حمار الكنوني يستنطق الموت في نصيهما من خلال عنصر التراب[4].

ومهمـــا تباينت قراءات بنيس للنصوص الشعرية في توجهاتها من البحث عـــن الإبدالات في الإيقاع إلى الكشف عن أثر ذلك التحول في الرؤية التي تبنى علـــيها النصـــوص، فـــإن فكرة السائد تبقى السمة المنهجية التي تلازم قراءته، ولذلـــك فهـــو يصر على أنه "لا حاجة للتذكير بأن هيمنة عنصر التراب على

(1) المرجع السابق، ج٣، ص(٢٢٠).

(2) المرجع السابق، ج٣، ص(٢٢٠-٢٢١).

(3) المرجع السابق، ج٣، ص(٢٢٦).

(4) المرجع السابق، ج٣، ص(٢٢٦).

مشـــاهد الموت في شعر درويش والخمار الكنوني تعني، قبل كل شيء، أسبقية هذا العنصر وفاعليته، دونما إلغاء للعنصرين الآخرين"[1].

وبعـــد، فقـــد حشـــدت دراسة بنيس آراء نقدية عديدة قديمة وحديثة، وتنـــتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة ومتباينة، وفي الوقت ذاته لم تبدُ أساسية في القـــراءة النصـــية، ممـــا صعب مهمة تحديد منهجيتها النقدية، وإذا كانت هذه الدراسة قد استطاعت – بعد جهد كبير – الوصول إلى صيغة منهجية ربما تبدو الأبرز من بين الكم الهائل والخليط العجيب من الآراء النقدية فإنه ينبغي الإشارة إلى أنـــه لـــيس الاتجاه الوحيد، كما ينبغي الإشارة إلى أن ما وظف من الآراء النظرية التي قدمت كان محدودًا للغاية، وليس بحجم ما يمكن تصوره لدى متابعة الجهـــد الـــنظري الذي قدمه محمد بنيس. فهذه الدراسة تعكس صورة لطبيعة تعامل النقاد العرب مع معطيات النقد الغربي، فهي تجمع بين الشكلانية والبنيوية ومـــا بعدها، حيث يلجأ الناقد إلى الانتقائية دون أن يحقق نسقًا واضحًا إلا بعد مشـــادة عنـــيفة مع الخطاب النقدي ذاته، وهذا – في النهاية – يشير إلى مدى صعوبة أن يؤسس مثل هذا الخطاب النقدي اتجاهًا في النقد العربي الحديث.

وتمـــثل الدراسة الثانية – في هذا المجال – دراسة شربل داغر " الشعرية العربـــية الحديثة تحليل نصي" واحدة من الدراسات التي تبنت الشعرية كمنهج لدراســـة النصوص الشعرية العربية الحديثة، وهو يلجأ إلى تحديد مادته الدراسية وحصـــرها في النصوص الشعرية التي نشرت في مجلات عربية معينة وفي سنوات محـــددة عـــلى النحو التالي: الآداب (٥٣-١٩٥٤)، وشعر (٥٧-١٩٥٨)، ومواقف (٦٩-١٩٧٠) إضافة إلى عددها الأول (١٩٦٨). ويحدد منهجه دون

---

[1] المرجع السابق، ج٣، ص(٢٢٦).

إطالـــة نظرية بأنه يقوم على قراءة برهانيه كاملة[1]، أي أنه يسعى إلى تشكيل دراسة علمية يضبط من خلالها خصائص الشعرية العربية عبر"مقاربة وصفية"[2] لمستويات النص الشعري.

يبدأ الناقد مع المستوى العروضي مستندًا إلى الألسنية وعلم الدلالة على حدِّ تعبيره[3]، فيحلل الشكل الخطي للهيئة الطباعية للقصيدة، ويقف عند أجزاء مـــن نصـــوص شعرية مثل "جيكور والمدينة" للسياب، ويكشف عن التوزيع البصري لهذه الأجزاء دون أن يوضح البعد الدلالي لهذا التوزيع، ملتزمًا بما دعاه "مقاربـــة وصـــفية"، ثم ينتقل إلى المستوى النحوي، فيقسم القصائد بناءً على الضمائر المستخدمة فيها؛ فنتج — لديه — أربعة أقسام: قصيدة المتكلم وقصيدة المخاطـــب والقصيدة القصصية ثم قصيدة الانبعاث والكتابة الجديدة، ويوضح منطلقه الوصفي في المستوى النحوي للشعرية بقوله: "وما يعنينا من هذا كله هو أن الضـــمائر تســـاعدنا في المقاربـــة الوصفية لمادة هذه القصائد، بما أنها تتصل اتصـــالاً عضويًا بتركيب الجملة مع الاسم كما مع الفعل، ونظرًا للعلاقات التي يقيمها بين أجزاء القول الشعري، وهي العلاقات التي يقوم عليها جزئيًا أو كليًا المعنى الشعري"[4].

لقـــد تـــناول نصوصًـــا كاملة ووصف أشكال الربط بين الجمل فيها، وكـــيف أن "العلاقـــات الـــنحوية التركيبية تجعل القصيدة مركزة على الجهة الناطقة"[5]، ولا يبدو أن التحليل الوصفي لبنى الجمل الشعرية قد ساعد في قراءة

---

(1) داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، (٩).

(2) المرجع السابق، ص(٦٨).

(3) المرجع السابق، ص(١٣).

(4) المرجع السابق، ص(٦٨).

(5) المرجع السابق، ص(٧٠).

الـــنص الشعري؛ كما يبدو مثلاً في قراءته لقصيدة "صبر" لألبرت أديب عندما قـــدم ما دعاه "قراءة منسقة"[1]، فالدراسة الوصفية لم ترق لكشف بنية التعبير الشـــعري في نصـــوص الشعر العربي الحديث، فهي تصف بنى الجمل لكنها لا ترمي إلى استخلاص البنية الكلية التي تحكم الشعرية العربية كما ينبغي في دراسة تحاول من خلال التحليل النصي الكشف عن الشعرية العربية الحديثة.

لقـــد عمد في بعض القراءات إلى تقسيم النص الشعري إلى مقطوعات بـــناءً عـــلى المعنى والمضمون كما في تحليل قصيدة "مطر وكوخ" لحارث طه الـــراوي[2]، لكـــنه سرعان ما تجاوز ذلك، وتابع سعيه في محاولة الوصول إلى قواعد الشعرية العربية، فخلص إلى نتيجة بشأن النص لا تبدو على قدر كبير من الأهمـــية، فيقول بشأن قصيدة "مطر وكوخ": "إن قراءتنا هذه تتضمن معطيات عديدة:

أ. لاحظنا مثلاً أن للقصيدة مراجع زمنية – مكانية محددة ....

ب. تتألف هذه القصيدة من "مشاهد" ومن "وصفيات" ....

ج. إنها "قصة" شخص رئيسي (المرأة) وآخر ثانوي (الزوج) ..."[3]

ليخلص من ذلك إلى قاعدة شعرية مفادها "وجود نوع شعري مميز هو القصيدة – القصـــة"[4]، ثم يـــتحدث عن قصيدة الانبعاث (أي التي تستند إلى أساطير البعـــث). وبالنظر إلى هذه التقسيمات يبرز مدى التباين في المنطلقات النقدية: مـــن مـــنطلقات ألسنية – نحوية تعتمد على الضمائر إلى أسلوبية "أسلوب – القـــص"، ثم مضمونية "أساطير البعث"، وهذا يشعر بغياب المنهجية الرصينة في

---

(1) المرجع السابق، ص(٨٦).

(2) المرجع السابق، ص(١١١).

(3) المرجع السابق، ص(١١٥).

(4) المرجع السابق، ص(١٢٤).

الدراســة النقدية، إذ أُخضع النقد إلى شكل من الاجتهاد غير المبرر، إضافة إلى أن الناقد لم يتمكن من الكشف عن قوانين الشعرية العربية الحديثة.

إذا كانــت هاتان الدراستان لم تتمكنا من توضيح قوانين الشعرية العربية بـالقدر الكافي، وإن كانت دراسة بنيس أقرب إلى خصائص الشعرية العربية، فإن دراسة أبي ديب "في الشعرية" قد حققت بالفعل جانبًا كبيرًا من ذلك، فقد اعــتمد في تحليله على معطيات التحليل البنيوي السيميائي - وبشكل خاص - ثلاثــة مفاهيم: العلائقية والكلية والتحول[1]، وقدم مفهوم "الفجوة أو مسافة التوتر"، الذي تقوم عليه الشعرية، والتي يعدها "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في الــنص لشــبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية في السياق الذي تنشــأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[2]، ويحدد مفهوم "الفجــوة" بقوله: "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصــر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" (Code) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين"[3]، وهذه التحديدات توضح بقدر معقــول المفاهيم النقدية التي ينطلق منها أبو ديب بشكل لا لبس فيه بعكس ما جــاء في الدراستين السابقتين. غير أن هذه الدراسة تبقى دراسة نظرية أساسًا كمــا أراد لها أبو ديب أن تكون، ولذلك فإن التعامل مع النصوص الشعرية قد بقي محدودًا بالمبادئ النظرية التي يتحدث عنها، ومن جهة أخرى فإنها لا تختص بالشــعرية العربية، وإنما هي بحث في الشعرية عمومًا، ويدل على ذلك النماذج

---

(١) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص(١٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٤).

(٣) المرجع السابق، ص(٢١).

الشـــعرية التي وقف عندها أبو ديب، حيث تضمنت نصوصًا شعرية غير عربية، وإضـــافة إلى ذلـــك كله فإن طرحه لمفهوم "الفجوة أو مسافة التوتر" قد حصر اهـــتمامه في حدود الجملة الشعرية، كما في تحليله للتراكيب اللغوية في قصيدة أدونيس "قصيدة إلى الغريبة"[1] وخاصة اهتمامه بالانحرافات في القصيدة، كما ظهر اهتمامه بفجوة التوتر المتولدة في التركيب الشعري عن الخلفية الأسطورية الـــتي يحـــيل إليها النص الشعري، مثل قول أدونيس: "لأنها تحترق/لكي تجيء الطـــريق" إذ إن اختـــيار أدونيس لفظة "تجيء" بدل "تضيء" مثلاً يعد من قبيل تولـــيد الفجوة الـــــذي يعكـــس الفكر الأسطوري الذي يعبر عن الاحتراق الـــولادة[2]، وهذا ما جعل أبا ديب يرى أن "الفجوة: مسافة التوتر ليست لعبة لغويـــة بســـيطة بـــل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير"[3].

غـــير أن ذلك لم يرافقه إيضاح لمعطيات النص الشعري كاملاً وكشف للرؤية المتمخضـــة عـــن تراكيبـــه اللغوية وتشكيلاته الدلالية، وهو أمر يعود – أساسًـــا – إلى أن أبا ديب لا يتناول نصوصًا كاملة، وإنما ربط ذلك بحدود الجملـــة النحوية، على الرغم من تعدد مداخله إلى خصائص الشعرية على نحو مثير للغاية كما في نظرته إلى الفجوة في قصيدة البياتي "سوق القرية"[4].

---

(1) المرجع السابق، ص(٢٨) وما بعدها.

(2) المرجع السابق، ص(٣١).

(3) المرجع السابق، ص(٣٢).

(4) المرجع السابق، ص(٣٧).

ومن الواضح للغاية أن أبا ديب ينطلق في فهمه للشعرية من تصور بنيوي واضح، إذ يرى – بشكل صريح – أن فهم الشعري بنيويًا يقتضي لا شعرية الأشياء في ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات(١).

إلا أن اهتماماته التنظيرية قد حالت دون متابعة عملية القراءة للنصوص الشعرية، فهو يبحث عن المثال والشاهد في النصوص الشعرية، فقد حصر اهتمامه في وقفته عند نص أدونيس "الجرح" في الخروج عن طبيعة الاستخدام المعجمي للفظة الجرح(٢)، فيما لم يُلقِ اهتمامًا لأثر ذلك في صياغة الرؤية الخاصة بالنص الشعري، ولم يظهر ذلك إلا في جوانب محددة عندما انتقل للحديث عن مسافة التوتر على مستوى الموقف الفكري أو الرؤيا الكلية، إذ يميز بين موقفين: "موقف المصالحة والقبول [أو ما يسميه هربرت ماركوزه (Marcuse) "التلاؤم"] ... وموقف الرفض والهجس بالتغيير"(٣).

والموقف الثاني هو ما يحقق الفجوة أو مسافة لتوتر، ويوضح هذا البعد من خلال نص أدونيس "ملك الرياح"، إذ يرى أن هدفه النهائي "تمجيد الرفض الخلاق" عن طريق وضع الذات والآخر في قطبين متضادين. ويحاول من خلاله الكشف عن الشعرية الناجمة عما يتأسس عليه النص من علاقتين قطبيتين: "الأولى هي العلاقة بين الأنا والآخر الإنساني، وهي علاقة نفي ترفض فيها الذات المصالحة، وتعلن رفض الآخر وتمجيد هذا الرفض ... أما العلاقة الثانية فهي علاقة التضاد القائمة بين موقف الذات من الآخر الإنساني وموقفها من

---

(١) المرجع السابق، ص(٥٨).

(٢) المرجع السابق، ص(٣٩).

(٣) المرجع السابق، ص(٦٩).

الآخـــر الطبيعي: الأول موقف نفي مطلق، والثاني موقف توحد مطلق يقود في النهاية إلى تنصيب الذات "ملكًا للرياح"[1].

حقـــيقة إن هــــذه القراءة تبدو مختصرة إلى حد بعيد، فهي تقتصر على حدود توضيح الموقف الفكري للشاعر، وهذا يشير – في المحصلة النهائية – إلى أن هــــدف الدراسة تنظيري وليس قرائيًا، بدليل أن في هذا النص الشعري عددًا من الخصائص الشعرية التي تحدث عنها أبو ديب فيما سبق، لكنه لم يوظفها في تحلـــيله لأنه لا يهدف إلى تقديم قراءة للنص الشعري، ولا يهمه سوى ما يخص الجانب النظري.

البنيوية التكوينية (Structuralism genetique)

تعـــد دراسة محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" (١٩٧٨م) واحدة من أهم الدراسات المبكرة التي تبنت الاتجاه البنيوي في النقد الأدبي، وقد امـــتازت هــــذه الدراسة عن غيرها بإعلانها عن منهجها: البنيوية التكوينية التي قدمهـــا لوســـين غولدمان (Lucien Goldmann)، وقد برر محمد بنيس هذا الاختـــيار برغبته في تبني منهجية تجمع بين الشكلانية والمادية التاريخية[2]، وهي رغـــبة تعكـــس طبـــيعة المرحلة الثقافية التي وجدت فيها وبخاصة مرحلة التأثر بالطـــروحات الأيديولوجية في الستينيات، كما أنه– من جهة أخرى – لم يكن النقاد العرب قادرين على تبني طروحات تجريدية نظرًا لعوامل عدة لعل أبرزها

---

(١) المرجع السابق، ص(٧٢).

(٢) بنـــيس، محمـــد، ظاهـــرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥، ص(١١).

غـيـاب دراسـات عـلـم اللغة على نحو كاف يسمح بإقامة مرتكزات المنهج البنيوي.

لقـد ارتكز محمد بنيس في هذه الدراسة على منهجية لوسين غولدمان عـلى نحـو مباشر، وهي تقوم – كما قدمها غولدمان – على أن بنية العمل الأدبي ما هي إلا انعكاس للبنية الذهنية الخاصة بفئة اجتماعية ما[١]، وهذا يحتم وجـود علاقـة جوهـرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا من جهة المضـمون وإنما من خلال استيعاب البنية الدالة في العمل الأدبي، ثم إدخالها في بنـية أوسع كالبنية الذهنية للفئة الاجتماعية وهو ما يدعوه بعملية التفسير التي تتلو فهم النصوص[٢].

والفهـم "هو الكشف عن بنية دالة محايثة للموضوع المدروس"[٣]، وقد حـاول محمد بنيس تطبيق هذه العملية من خلال الباب الأول من الدراسة "نحو قـراءة داخلية للمتن الشعري المعاصر بالمغرب"، إذ تضمن مجموعة من الفصول قـام من خلالها بالكشف عن البنية الدالة لما دعاه "المتن الشعري" الذي يتكون مـن (١٦٤) قصيدة لأحد عشر شاعرًا مغربيًا معاصرًا قدموا هذه القصائد في الفترة الواقعة بين (١٩٦٤ – ١٩٧٥م) جاعلاً من هؤلاء الشعراء فئة اجتماعية تنـتمي إلى طبقة البرجوازية الصغيرة[٤]، وقد قام بذلك من خلال دراسة البنى التالية:

---

(١) غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المنساوي، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص(١٠).

(٢) كولدمان، لوسيان، "البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب"، ترجمة علي الشرع، الثقافة الأجنبية، س٨، ١٩٨٨، ع٤، ص(١٩).

(٣) غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص(١٧).

(٤) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص(٣٤٧).

أ- البنية السطحية، وتشمل:

أولاً بنيتي الزمان والمكان:

١. بنية الزمان وهي مرتبطة بالناحية الإيقاعية للنص الشعري التي تشمل: بنية البيت والقافية والأوزان. ويُظهر من دراسته لهذه البنى أن محاولات الشعراء المغاربة كانت تجريبية تراوحت بين الخروج عن البنية الإيقاعية التقليدية من خلال تحطيم خرافة وحدة البيت(١)، وتناوب القافية ثم التحلل منها(٢)، واحترام الشعراء لبنية الإيقاع التقليدية المؤسسة على البحور العروضية الصافية(٣).

٢. بنية المكان، وترتبط – لديه – بالتشكيل البصري للقصيدة الشعرية، حيث وضح اعتماد الشعراء على شكلين هما شكل القصيدة ذات الشطرين، ثم كسر هذا الشكل من خلال لعبة الأبيض والأسود ومستويات اللون كما يقول(٤).

ثانيًا متتاليات النص:

ويحدد مفهوم المتتالية بأنها "وحدة لغوية متجانسة نحويًا ودلاليًا داخل النص الشعري، وقد تشمل بيتًا أو مقطعًا أو نصًا بكامله"(٥)، وعلى أساس ذلك يرى أن "المتن الشعري" يتوفر على متتاليتين (نحويًا ودلاليًا)، وتغطي المتتالية الأولى جميع نصوص المتن الشعري، فيما تختص الثانية بجزء من هذه النصوص، ويتم تناول كل منها من خلال مجالات ثلاثة: ١- الزمن النحوي ٢- ضمير

---

(١) المرجع السابق، ص(٦٤).

(٢) المرجع السابق، ص(٦٨).

(٣) المرجع السابق، ص(٩٤).

(٤) المرجع السابق، ص(١٠٣-١٠٥).

(٥) المرجع السابق، ص(١١٣).

الشـــخص ٣- دلالـــة الجملة[١]، ويخلص من تحليلاته الطويلة والمفصلة دونما ضرورة إلى أن دلالة المتتالية الأولى "انتصار النفي على الإيجاب"، ويرتبط النفي بـــالموت والإيجاب بالحياة، ويختصر ذلك بقوله: "تعيش ترابطات المتتالية الأولى من المتن الشعري المعاصر بالغرب في جو يسوده الموت"[٢].

وينـــتهي في تحليله للمتتالية الثانية بالطريقة ذاتها إلى أن الفاعل الأساسي فـــيها هـــو الإثبات، "أي الحياة بكل سلاسل تواراداتها الممكنة في النص"[٣]، ثم يخلص من تحليله لهاتين المتتاليتين إلى "أن النص الشعري الذي نحلله ذو متتاليتين متناقضتين، يفضيان حقًا إلى موقفين مختلفين من الوجود، ولكن هذا النص يمكن أن يستقل بمتتالية واحدة، أساسية، وهي الأولى، فلا وجود لنص شعري معاصر بالمغرب دون وجود المتتالية الأولى، ولا وجود له من خلال المتتالية الثانية فقط، غير أن النص المتوفر على متتاليتين معًا هو الغالب على المتن"[٤].

ثالثًا: بلاغة الغموض: ويتناولها من خلال أربعة أبعاد:

١. الـــبعد الدلالي، ويختص بعلاقات المدلولات فيما بينها، وهو ما يحدد قوانين تحطيم البنية الدلالية في المتن الشعري[٥].
٢. الـــبعد النحوي، ويحدد ثلاثة مظاهر لتحطيم قوانين اللغة، وهي استعمال الضمير وتسكين حرف الروي والتقديم والتأخير[٦].
٣. البعد الإيقاعي[٧].

---

[١] المرجع السابق، ص(١١٤).
[٢] المرجع السابق، ص(١٤١).
[٣] المرجع السابق، ص(١٥١).
[٤] المرجع السابق، ص(١٥٢).
[٥] المرجع السابق، ص(١٦٧-١٧٦).
[٦] المرجع السابق، ص(١٨١).
[٧] المرجع السابق، ص(١٨٨).

٤. السبعد المعرفي، المتعلق بما يحيط بالمتن الشعري " من حكايات وخرافات وأحداث تاريخية ونصوص دينية وشعرية وفكرية"[١].

وفي تحليله للبنية العميقة يكشف محمد بنيس عن الدلالة التي تجسدها البنية السطحية، ولذلك يحصرها في ثلاثة محاور هي:

أ. التجريب، وتمثل ذلك من خلال خروج الشعراء الذين يمثلون الفئة الاجتماعية في الدراسة عن البنية الإيقاعية خروجًا جزئيًا، ومن خلال غياب الاتساق بينهم، وعدم وجود بنية مستقلة تجسدها أعمالهم[٢].

ب. السقوط والانتظار، إذ يفسر جملة النفي (الموت) بأنها سقوط وجملة الإثبات (الحياة) بأنها انتظار، ويعد جملة النفي هي الأصل في المتن لحضورها في القصائد كافة[٣]، وقد ظهر السقوط بأساليب عدة مثل الموت والهزيمة والحزن والغربة[٤]، وضمن مجالات الفرد والجماعة والشعر والوطن[٥]، فيما ظهر الانتظار بأسلوبين: البطل الفرد والبطل الجمع، ومجالات البعث والقيامة والغد ودق الطبول[٦].

ج. الغرابة، وهي نابعة من المستوى البلاغي، إذ "تتجه البنية العميقة على المستوى البلاغي نحو المركز أساسًا في ظاهرة البحث عن الغرابة، ونقصد بالغرابة في هذا المجال، نزوع الشاعر نحو إدخال قيم تعبيرية في النص تبتعد به

---

[١] المرجع السابق، ص(١٩٠).
[٢] المرجع السابق، ص(٢١١-٢١٣).
[٣] المرجع السابق، ص(٢١٤).
[٤] المرجع السابق، ص(٢١٥).
[٥] المرجع السابق، ص(٢٢١-٢٢٣).
[٦] المرجع السابق، ص(٢٢٥-٢٢٩).

عـــن المألوف، سواء تعلق الأمر بتقاليد البلاغة العربية القديمة، أم بتقاليد البلاغة الرومانسية في الشعر العربي الحديث"[1].

وينـــتهي مـــن قراءته الداخلية للمتن الشعري إلى أن "القانون العام لبنية الـــزمان والمكان هو التجريب، ولمتتاليات النص هو السقوط والانتظار ولبلاغة الغمـــوض هـــو الغـــرابة"[2]، والروابط التي تجمع بينها تخضع لقانون السقوط والانتظار، فهي تشمل البنيات الثلاث.

إن محصـــلة ذلـــك تقود إلى أن الناقد يتحرك في ظل ثنائية الحياة والموت والحضور والغياب...إلخ. لكن منطلقه البنيوي القائم على الجمع بين الشكلانية والماديـــة التاريخـــية فرض عليه في الجزء الأول من الدراسة التعلق بتحليل البنية الشـــعرية والـــترابط اللغوي للنص. ولما كان من غير الممكن تغطية هذه البنية والترابط اللغوي للنصوص بمختلف أبعادها لجأ إلى الانطلاق من فرضيات محددة مثل: البنية الزمانية والمكانية والزمن وضمائر الشخص ودلالة الجملة والغموض، مـــع أنهـــا غـــير كافـــية لتغطية الجسد اللغوي للنص الشعري وأبعاده الدلالية والإيحائية.

قـــد تكون هذه المحاولة على قدر كبير من الأهمية للنقد العربي في الفترة المـــبكرة التي ظهرت فيها، فهي تجسد فكرة التلاحم بين الشكل والمضمون التي نادى بها النقاد العرب طويلاً، كما أنها تمثل دراسة منهجية منظمة إلى حد بعيد وبطريقة غير معهودة في الدراسات النقدية العربية في فترة ظهورها، ولكن يبدو أن النتـــيجة التي وصل إليها الناقد كان بالإمكان الوصول إليها من متابعة البعد

(1) المرجع السابق، ص(٢٣١).

(2) المرجع السابق، ص(١٤٤).

الـــدلالي للنصـــوص الشـــعرية، وكان يمكن أن يريح القارئ من عناء تحليلاته المفصلة والطويلة إلى درجة التعسف أحيانًا.

إن البنـــيوية التكوينية تسعى إلى تحليل بنية العمل الأدبي من أجل تحديد الـــبنى العقلـــية التي تتواجد – كما يقول لوسين غولدمان – "في إطار الجماعة فقـــط عـــلى شكل ميول، متفاوتة القوة، نحو الانسجام الكلي، وهو الانسجام الـــذي ندعوه رؤية العالم"[1]، وترى "أن كل مجموعة اجتماعية تكوّن ذاتًا فوق – فـــردية يســـعى سلوكها إلى حل كثير أو قليل من المشاكل، أي إلى تحويل الواقع إلى شكل أكثر تناسبًا مع طموحاتها واحتياجاتها"[2]، وقد بنى محمد بنيس عـــلى ذلـــك أن ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب في انطلاقها عام ١٩٦٤ تمثل نوعًـــا مـــن السلوك يسعى إلى تحويل الواقع الشعري إلى الشكل الذي يناسب طموح الشعراء الذين قدموا المتن الشعري[3]، وهذا التوجه يعكس رؤية هؤلاء الشـــعراء للعـــالم والواقع المحيط بهم. وحتى تتم عملية الكشف عن هذه الرؤية يخصـــص الـــباب الثاني من الدراسة لبحث البنية الثقافية وعلاقتها بالبنية الدالة "السقوط والانتظار" التي توصل إليها، وفي سبيل تحقيق ذلك بحث في الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية في المغرب في الفترة الخاصة بالمتن الشعري، ورأى مـــن خـــلال ذلـــك أن هذه "الظاهرة الشعرية ... هي بمثابة رباط يوحد بين الشـــعراء الذين ينتمون إليها"[4]، وهذه الظاهرة هي تجسيد لوعي طبقي "لأنها

---

(١) غولدمان، لوسيان، البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب، ص(١٧).

(٢) غولدمان، لوسيان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٦، ص(١٥٢).

(٣) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص(٣٨٣).

(٤) المرجع السابق، ص(٣٣٨).

مشاكل وحلول طبقة اجتماعية محددة تاريخيًا[1]، والطبقة التي ينتمي إليها شعراء هذه الظاهرة هي البرجوازية الصغيرة على حد تعبيره، وهي "مجموعة من الفئات الاجتماعـــية التي لا يتحقق بينها التجانس كما لا يتحقق لها الاستقرار المادي، فهي وليدة المجتمع الرأسمالي تحيا تذبذبًا وعجزًا دائمين وفي الوقت التي تطمع فيه إلى تغـــيير وضـــعيتها يكشـــــف عجزها الذاتي والموضوعي عن إحداث هذا التغيير"[2]، وينتهي إلى أن بنية الوعي لهذه الطبقة الاجتماعية تتمثل في الهزيمة أو السقوط والانتظار[3].

إن الدراســـة على هذا النحو قد حاولت تقديم البنيوية التكوينية، إلا أنها فقـــدت الرصانة التي تشير إلى سلامة التلقي في بعض جوانبها؛ فقد شابها بعض الخلـــط في مفاهـــيم أساسية، حيث يفاجأ القارئ بطرح مفهوم النص بحيثيات تنتمي إلى اتجاهات ما بعد البنيوية لا البنيوية، فمحمد بنيس يتحدث عن النص الغائـــب "كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص" ويتابع قوله: "ولذلك كان النص، من ناحية ثانية، إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة"[4]، وهذا مـــا دفع الناقد إلى البحث عن النصوص الغائبة داخل نصوص المتن الشعري[5]، مع أن لوسين غولدمان في منهجيته يصر على "أن على الباحث أن يحيط بمجمل

---

(1) المرجع السابق، ص(٣٣٨).

(2) المرجع السابق، ص(٣٤٩).

(3) المرجع السابق، ص(٣٧٧).

(4) المرجع السابق، ص(٢٥١).

(5) المرجع السابق، ص(٢٦١) وما بعدها.

النص وأن لا يضيف إليه أي شيء"[١]، وأن يتناول "النص حرفيًا، كل النص ولا شيء سوى النص"[٢]، وهذا يظهر شيئًا من التباين في تلقي هذه المنهجية.

كما أن محمد بنيس يلجأ إلى تقديم مفهوم للقراءة مباين — أيضًا — لما قدمه لوسين غولدمان، فيقول: "إن كل قراءة للنص كتابة مضاعفة له، ومع تعدد مستويات القراءة تتعدد حتمًا مستويات من الكتابة، وبما أن القراءة لا نهائية، فإن الكتابة تظل هي الأخرى كذلك"[٣]، مع أن لوسين غولدمان قدم عمليتين تتم من خلالهما البنيوية التكوينية الأولى وهي الفهم، وهو يبقى محايثًا للنص، والثانية: التفسير الذي يستدعي عوامل خارجية لتفسير تكوّن البنية[٤]، فالتعامل مع النص يقع ضمن دائرة الفهم المحايث للنص وليس كتابة مضاعفة له.

إن مثل هذا التداخل في المفاهيم النقدية سمة ظاهرة في كثير من الدراسات النقدية العربية التي تبنت اتجاهات نقدية حديثة، وخاصة ما تقيد منها بمنهجية محددة، ولعل ذلك يرجع إلى تسرع النقاد العرب في تبني منهجيات نقدية غربية لم تكتمل شروطها في الثقافة العربية الحديثة، أو لم تفهم فهمًا دقيقًا لدى هؤلاء النقاد المتسرعين، فقد وجد النقاد العرب أنفسهم أمام اتجاهات ونظريات مكتملة، وربما تم تجاوزها، وبحكم طبيعة العلوم الإنسانية التي يصعب فرز نظرياتها أو اتجاهاتها وفصل بعضها عن بعض ينتج مثل هذا التداخل، وخاصة في البنيوية التي تم تجاوزها من قبل أصحابها أنفسهم إلى ما بعد البنيوية، وهذا يشير إلى مشكلة ثقافية حضارية بالدرجة الأولى.

---

[١] غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص(١٢).

[٢] المرجع السابق، ص(١٤).

[٣] بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص(٤١).

[٤] غولدمان، لوسيان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ص(١٥١).

التأثر بالبنيوية في قراءة النص:

ربما كانت البنيوية في النقد العربي – إجمالاً – تنويعًا على البنيوية كما ظهرت في الغرب، لكنها – على الأقل – أبقت على قدر ما من الالتزام بأهم مبادئها، والحديث – هنا – على التنويع على البنيوية يتجه إلى تلك الدراسات التي خفيت فيها المنطلقات البنيوية، أو ربما ظهرت ممتزجة بملامح متعددة، غير أنها لم تلتزم بطرف محدد، وإنما ظهر أثر البنيوية فيها بشكل واضح، بمعنى أنها وقعت تحت تأثير البنيوية غير أنه تأثر عام لا خاص، بحيث يظهر فيها روح البنيوية، فهي لم تعتمد على النموذج الألسني في التحليل كما في الدراسات السابقة، ولعل أبرزها – كما أشير سابقًا – دراسة يمنى العيد "في معرفة النص" لبعض النصوص الشعرية، ودراسة علي الشرع لبنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس.

تقدم يمنى العيد النقد على أنه ممارسة، فهو "يشتغل على موضوعه. وممارسة النقد الأدبي هي نشاط فكري يشتغل على الأدب كموضوع له، والنشاط الفكري، أي نشاط فكري لا يبدأ من صفر ..."[1]، وهذا يعني – لديها – أن النشاط الفكري غير معزول عن الممارسات المادية، وحقل النشاط الثقافي الاجتماعي بعامة، وبالتالي ستتحدد الغاية النقدية من هذه الممارسة في إفادتها من البنيوية بكيفية خاصة توضحها يمنى العيد بقولها: "ولئن كان هذا التيار يجد أساسًا مهمًا له في البنيوية فإنه لم يبق محصورًا في حدود مفاهيمها: فهو كالبنيوية يعزل عنصرًا ما عن بنيته بهدف الشغل عليه، لكنه قد لا يكتفي مثلها بدراسة العلاقات في تزامنيتها، أو قد يدرسها في تزامنيتها ولكن

---

[1] العيد، يمنى، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٩، ص(١٩)

لا ليكشف فقط آلية حركتها المنتجة لنظامها، بل ليرى إلى دلالاتها وإلى علاقة هـذه الدلالات بمرجعها"[1]، هذه الإشارة تكشف عن أن اتجاهها في النقد لا ينحصر في البنيوية بل هو يستفيد من البنيوية ضمن حدود معينة، بحيث لا ينحصر في حدود الكشف عن البنية وحركتها المنتجة لنظامها، وإنما يكشف عن دلالاتها وعلاقة هذه الدلالات بمرجعها، أي بربط ذلك بمعطيات السياق الواقعي من خلال الاستفادة من الاتجاه الماركسي ضمن حدود معينة أيضًا. وبناء على هذه المعطيات تنظر إلى النص من منطلق خاص بعدم عده "داخلاً معزولاً عن خارج هو مرجعه" إذ " الخارج هو حضور في النص ينهض به عالمًا مستقلاً"[2]، لتقر أهمية السياق الخارجي في تحليل النصوص الأدبية.

وتسعى يمنى العيد في دراستها إلى محاولة ضبط الرؤية النقدية المستمدة من الواقعية، بحيث تصبح هذه الواقعية سبيلاً لمعرفة النص الأدبي. ولما كانت للواقعية ارتباطاتها المادية، بحيث يبدو فهم النص مرتبطًا بأصل سابق هو الواقع المادي، فقد حاولت أن تصوغ رؤية مختلفة لا تقوم على هذه الاعتبارات، ولا تأخذ بالمبدأ الذي تنطلق منه الفلسفة الماركسية بعدها الأدب جزءًا من البنية الفوقية التي هي انعكاس للبنية التحتية[3]، وهذه المناقشة ربما كانت صادرة عن خلفية فكرية متشكلة في النقد العربي الحديث إثر تبني الاتجاه الأيديولوجي في الخمسينيات والستينيات كما مر، ويبدو أن يمنى العيد ترغب في إعادة تشكيله بما يتناسب مع الطرح البنيوي، ولذلك فهي ترفض إرجاع النص الأدبي إلى أصله الواقعي، لكنها لا تتخلى عن صلته بالواقع الاجتماعي، "سواء أتوجه

---

(1) المرجع السابق، ص(٢١).
(2) المرجع السابق، ص(٢٢).
(3) المرجع السابق، ص(٥٦).

البحث نحو دراسة مرجع النص، وفهم واقعية الأدب ... أم توجه نحو دراسة النص في استقلاليته"[1]، إذ يشكل التوجه الثاني توجهًا نحو لغة النص الأدبي، التي ما هي إلا "مادة تاريخية"[2]، وقد قادت هذه المناقشة الناقدة إلى النظر إلى واقعية النص الأدبي ومرجعيته بحدود ما يحدده النص الأدبي ذاته لا شيء خارجي، فيكون النص أدبيًا واقعيًا[3].

إن هذه المعطيات توحي بأن الناقدة لا تسلم منهجها للواقعية أو البنيوية، وهي كما ناقشت الواقعية فقد فعلت الأمر نفسه مع البنيوية، فرأت في إبعادها للزمنية وهمًا وقعت فيه البنيوية[4]، ومناقشة هذين المجالين يشير إلى مدى اهتمام الناقدة بهما دون غيرهما، مما يقود إلى الاستنتاج أن المنهجية التي ترغب في تأسيسها قادرة على الجمع بينهما، ولذلك تأخذ باعتبارها الكشف عن علاقة النص بمرجعه سالكةً – على حد تعبيرها – "طريقة اللغة التي هي مادة الأدب"[5]، ومن هنا يعد الواقع واللغة أساس هذه المنهجية.

إن هذه الآراء والمنطلقات مجتمعة لا تخرج عن تصورات ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) النقدية التي رفضت معالجة الأيديولوجيا بعدّها انعكاسًا للبنية التحتية المادية الاجتماعية والاقتصادية، "فالأيديولوجيا لا تنفصل عن وسيطها اللغة في مدرسة باختين"، كما أن "اللغة التي هي نسق علامات ينبني

---

(1) المرجع السابق، ص(٦٥).
(2) المرجع السابق، ص(٦٥).
(3) المرجع السابق، ص(٦٧).
(4) المرجع السابق، ص(٦٩-٧٠).
(5) المرجع السابق، ص(٧٨).

اجتماعيًا هي نفسها واقع مادي"[1]، ومنهجية باختين – كما توصف – تعتمد عــلى التحليلي الشكلي للأيديولوجيات[2]، فقد كانت آراء باختين تتسلل إلى تــنظيرات يمـــنى العـــيد على نحو أو آخر، وإذا كان من المسلم به أن أهم آراء باختين تتعلق بالرواية ، فقد بدا أن يمنى العيد تحاول تعميم ذلك فتقول: "وهذا يوصـــلنا إلى نـــوع آخـــر من انحراف القول، إنه انحراف القول اتجاه بنية فنية متحررة من الراوي ذي الصوت الواحد (لا من الراوي). أي اتجاه بنية التشكل الديالوجي، بنية الأصوات الصراعية"[3]، دون تخصيص لذلك بالرواية.

إن هذا التأثر يلقي بظلاله على مقولات يمنى العيد المنهجية الأساسية، إذ إن البنـــية الواقعية التي ترى فيها منطلقًا لمعرفة النص الأدبي إنما تُخلق من "تعدد مواقـــع الرؤية الذي يطرح تعدد الأصوات، والذي يطول هوية الشخصية كما يطـــول المـــنطوق عمليته أيضًا"[4]، ليكون النص الأدبي "هو نبض حياة متوترة ينتظم الكلام وليس العكس. ليس اللغة هي التي تنتظم هذا النبض، فتدرجه في قوانيـــنها (التركيـــب)، وإنما النبض هو الذي يبحث عن انتظام له (الصياغة – التعـــبير)"[5]، ويـــبدو أن يمـــنى العيد تسعى من خلال هذا التحديد إلى تمييز منهجيـــتها عن البنيوية وفرضياتها، لكن ذلك لا ينفي – في الوقت ذاته – أنها تعـــتمد المزاوجة بين البنيوية والماركسية، ومدى النجاح في هذه المزاوجة يعتمد على قراءاتها التطبيقية للنصوص الشعرية.

---

[1] سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص(٣٨).

[2] تـودوروف، تزفيـتان، ميخائـيل باختيـن المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط٢، ١٩٩٦، ص(١٦).

[3] العيد، يمنى، في معرفة النص، ص(٨٧).

[4] المرجع السابق، ص(٩٠).

[5] المرجع السابق، ص(٩٢).

إن منهجية يمنى العيد تتشكل من طرفين: المادة اللغوية والواقعية، والقول ببنـــية النص الأدبي هو قول بمادته اللغوية، أما واقعيته فـــ"ليست في "مضمونه ولا في شـــكله"، ولا في الـــرؤية فيه، بل هي في قدرة بنية النص على إنتاج أثر واقعـــي"[1]، ومـــن هـــنا تبرز أهمية معرفة تكون بنية النص الأدبي بفعل مادتها اللغوية، فإذا كان هذا ما تصر عليه الناقدة، فما مدى اختلاف هذه المنهجية عن بعض فرضيات البنيوية؟

إن ما تشير إليه الآراء السابقة يوضح أن ما تقدمه يمنى العيد هو بحث عن بنـــية النص الأدبي، وأن الوسيلة إلى ذلك هي تحليل المادة اللغوية، أما الغاية منه فهي الكشف عن الأثر الواقعي الذي أنتجته بنية النص، وليس هو الواقع منقولاً في الـــنص أو منعكسًـــا فيه[2]، أي أنه ناتج عن علاقات المادة اللغوية في النص الشعري، ويتم ذلك من خلال الكشف عن ثلاثة عناصر هي:

١- الموسيقى. ٢- الصورة. ٣- الرؤية[3].

وبذلـــك فهي ليست – في النهاية – سوى تنويع على البنيوية، مستفيدة من مختلف طروحاتها الألسنية، وربما بشكل أكبر من البنيوية التكوينية، إلا أن ما هـــو مخـــتلف في طرحها عن البنيوية إنما يكمن في فهمها للغة وتأكيد طابعها الاجتماعي بالاستناد إلى ما قدمه باختين واعتمادًا أيضًا على التفرقة التي قدمها

---

(1) المرجع السابق، ص(٩٥).

(2) المرجع السابق، ص(٩٥).

(3) المرجع السابق، ص(١٠٤-١٠٥).

سوســير بــين اللغة والكلام، إذ عدت الناقدة الكلام ظاهرة اجتماعية، كمبرر لربط البنيوية بالماركسية كما قيل[1].

ولعــل مــن أهم ما يكشف عن حقيقة الممارسة النقدية التي تقدمها يمنى العيد يتضح في تحليلها لقصيدة سعدي يوسف "تحت جدارية فائق حسن"، ففيه تظهر الناقدة آراءً لا تبدو على قدر كبير من التماسك والانتماء إلى اتجاه نقدي محــدد، ولعل ذلك يتضح من فهمها لبناء القصيدة، إذ تقدمه على النحو التالي: "هــذا البناء الذي ينهض أمامنا هو بناء لغوي، ولكنه في نموضه، في حركة نموه محكــوم بحــركة نمو زمن الواقع وصداميته"[2]، فهو مفهوم يقوم على بعدين: الأول اللغــة، والــثاني الواقــع، وهو ما كانت قد أقرته في مناقشتها النظرية الســابقة، وتظهر قراءتها للنص الشعري أن اهتمامها بالبنية اللغوية كان محدودًا للغاية، فالتفات الناقدة إلى تشكل النص من خمسة مقاطع تبدأ بالفعل "تطير"[3] أمر يدل عليه النص صراحة، فهو مقسم إلى خمسة مقاطع مرقمة، ثم إن الحديث عــن هــذه المقاطع لا يبدو مهمًا إثر تركيزها على تشكل النص من حركتين، والاكــتفاء بالحديث عن تكرار الجمل، وأثر بعض العبارات في النص الشعري، لتأســيس التناسق "بين مختلف مكونات عالم القصيدة"[4] لا يعبر – بحق – عن الإمكانــيات التي يمكن استغلالها في البنية اللغوية لحساب قراءة النص الشعري. وعــلى الرغم من أن يمنى العيد ترى أن هدف النقد في إدراك "تبنين اللغة شعرًا

---

(1) ابــن بوعليــبة، محمد، "الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى"، علامات في النقد، مج ٨، صفر ١٤٢٠هـ–مايو ١٩٩٨، ج٣٢، ص(٣٠٠).

(2) العيد، يمنى، في معرفة النص، ص(١٤٩).

(3) المرجع السابق، ص(١٤٩).

(4) المرجع السابق، ص(١٥١).

أو أدبًا[1] ، فإن قيام بناء القصيدة – كما قدمته – على حركتين: حركة الحمامات وحركة البنادق لا يقوم على أساس البنية اللغوية للقصيدة، وذلك لا يعدو كونه كشفًا عن بعض محاور النص الدلالية التي لا تغطي النص كاملاً، حيث يتم التعامل مع عناصر دون أخرى، فالحركة الأولى تتشكل من: الحمامات والناس ونحن والمغني والنقابي والمناضل والمسيرة، وتتشكل الحركة الثانية من: البنادق والمقاول وإله الجنود[2]، فيما تجاهلت عنصرًا هامًا للغاية وهو "الجدار"، الذي ضمن في العنوان وشكل ما يمكن أن يشكل خلاصًا وتحررًا كما يظهر من قول سعدي يوسف:

تطير الحمامات في الساحة تريد جدارًا لها

ليس تبلغ منه البنادق، و شجرًا للهديل القديم

كما أن هناك تغييبًا لجمل شعرية وصور شعرية عديدة يطول حصرها، وهذا يعني أن هذه الممارسة النقدية غير قادرة – بهذه المنهجية القائمة على المزج – على "معرفة النص الأدبي"، فالنتيجة التي تصل إليها من قراءتها لحركتي القصيدة هي أن العلاقة بينهما هي "الصدامية"[3]، ثم تنتقل إلى الحديث عن الواقع لتنتهي إلى نتيجة مفادها أن القصيدة ليست "قولاً شعريًا للحركة الأولى بل هي قول لهذا الواقع الصدامي بينها وبين الحركة الثانية، والذي هو واقع صدامي في المجتمع"[4] بين الطبقة العاملة والطبقة البرجوازية.

وتنفي يمنى العيد أن تكون بنية القصيدة تقابل الرؤية أو الموقع الفكري للشاعر، أي أنها تحاول – بذلك – أن تتنصل من البنيوية التكوينية، وترى أن

---

(١) المرجع السابق، ص(١٥٣).

(٢) المرجع السابق، ص(١٦٠-١٦١).

(٣) المرجع السابق، ص(١٥٦).

(٤) المرجع السابق، ص(١٦٨).

ما تقدمه إنما يكشف عن "العلاقة بين المنطق الذي يحكمها (أي القصيدة) وبين المـــنطق الذي يحكم الواقع"[١]، وهذا ما يبقي منهجيتها لا هي واقعية ولا هي بنـــيوية، فهي قد استغلت ما فيهما مازجة بين فرضياتهما، فيما لم يشكل ذلك منهجية قادرة على الكشف عن حيثيات النص الشعري[٢].

لقـــد حاولت يمنى العيد الجمع بين البنيوية والماركسية من خلال ما قدمه باختـــين، مـــتجاهلة أو ربمـــا غير مدركة للتعارض بينهما، فالبنيوية تقوم على انغلاق النص وخضوعه لقانونه الخاص الذي تفرض اللغة مادته الأساسية، وهو ما لا يمكـــن أن يتفق مع طرح باختين عن التلـــفظ(Utterance) والحواريـــة (Dialogism)، إذ يؤكد "طابعه الاجتماعي وليس الفردي لأنه مربوط بظروف الإيصال"[٣]، وهو ما يجعل تصور باختين قائمًا على البحث عن علاقة الأعمال الأدبـــية بالســـياقات المستخدمة في الحياة اليومية التي تستبعدها البنيوية بشكل كـــلي، فالبنيوية تقوم على إنهاء الأيديولوجية ولا يمكنها — والحالة هذه — أن تجمـــع مـــع الماركسية، وقد وقعت يمنى العيد في هذا التناقض إثر سعيها لإقامة مصـــالحة بينهما، وهي إشكالية أرجعها بوعلية إلى "عدم معرفة النقاد العرب بالخلفـــية الفكرية والعلمية التي أسست الخطاب النقدي الجديد في الغرب وإلى الطبيعة المتشعبة لتلك الخلفية"[٤].

---

(١) المرجع السابق، ص(١٧٨).

(٢) انظر رأي عبد العزيز حمودة في أن تحليل يمنى العيد لا يساعد في تقريب القصيدة من المتلقي. في المرايا المحدبة، ص(٥٢).

(٣) ابن بوعلية، محمد، "الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى"، ص(٣٠٢).

(٤) المرجع السابق، ص(٣٠٥).

وذلـــك يعني أن تلقي البنيوية كما يظهر في دراسة يمنى العيد يتجاوز ما أشار إليه إدوارد سعيد "التحوير" في هجرة النظرية، التي لا بد أن تمر في مرحلة الوعي بالظروف التي ولدت فيها.

يتضـــح أثر البنيوية في دراسة علي الشرع "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونـــيس" عـــلى نحو مغاير لما جاء لدى يمنى العيد، حيث إن موضوع الدراسة حـــتم هذا التأثر لارتباطه مباشرة ببنية القصيدة، وعلى الرغم من أن الدراسة لا تقيم اعتبارًا لمعطيات الألسنية كما هو الحال في الدراسات البنيوية، إلا أن ذلك لا يلغـــي حضور جانب كبير من البنيوية من خلال الموضوع المطروح وهو بنية القصيدة.

تشـــير مقدمة الدراسة إلى أمرين: أولاً أنها ذات بعد تفسيري يهدف إلى التعرف على النص الشعري، ثم ملاحظة الظاهرة الفكرية والبنيوية التي يتكشف عـــنها الـــنص، وثانـــيًا أن منهجها ذا صلة واضحة بالبنيوية من خلال محاولة استكناه البنية الداخلية للنصوص الشعرية و"حصر النصوص المتشابهة أو المتقاربة وذلـــك مـــن أجل دراستها في إطار ظاهرة متطورة"[1]، وهو ما يشير إلى بعد تجـــريدي يهـــدف إلى تجلية البنى التي تتجسد في النصوص الشعرية، من خلال الاســـتناد إلى الخلفيات والظواهر الفكرية التي تشكل عاملاً أساسيًا في الكشف عن بنية القصيدة، وقد خصص الناقد الجزء الأول من دراسته للبحث عن سيرة أدونـــيس الحياتـــية والفكـــرية ونشاطاته، وكان القصد من ذلك الكشف عن الـــتوجهات الفكـــرية التي تمثلها أدونيس في حياته، وهي ما ستشكل الخلفيات الفكرية التي تتحكم في بنية النصوص (القصائد القصيرة).

---

[1] الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس دراسة، ص(٥).

لقـــد جاء حديثه عن بنية النصوص ذا نزوع بنيوي واضح، إذ سعى إلى الوصـــول إلى البنية الداخلية التي تحكم النظام النصي، وقد تم حصرها في أربعة أنماط:

١. بنـــية قائمة على أساس "التأزم والانفراج" أو "التحفز والتفريغ"، وهي تمـــثل بنية البيت الشعري في شعر الشطرين[1]، بحيث يتكون النص من شـــقين: "في الأول يستثار توقع القارئ وفي الثاني يشبع أو يفرغ هذا الـــتوقع"[2]، وفي القراءة يكشف عن تشكل هذه البنى من صيغ لغوية جاهـــزة مـــثل الجملة الشرطية أو الطلبية أو الجملة المجسدة لمبدأ العلة والمعلول، كما في المقطعة التالية من قول أدونيس:

أ- لأنه روى من دمه قوله

لأنه أسمى من كل من حوله

ب- قالوا له أعمى

وانتحلوا قوله

إذ يرى الناقد في هذه المقطعة نموذجًا على بنية "التحفز والتفريغ"، فالشق الأول "بجملتـــيه يمثل تركيبين لغويين ناقصين لا يستوفيان معنييهما إلا بالجملة الأولى مـــن الشـــق الثاني (والجملة الثانية من الشق الثاني داخلة في إطار الجملة الأولى مـــن نفس الشق وذلك بحكم علاقة العطف بينهما)"[3]، ويلحظ الناقد بـــروز هـــذا النمط في شعر أدونيس المبكر، فيما يشهد تطورًا ضمن نمط البنية

---

(١) المرجع السابق، ص(٥٨).

(٢) المرجع السابق، ص(٦٠).

(٣) المرجع السابق، ص(٦٠).

نفســـه من خلال تعقد العلاقات بين طرفي البنية، إذ يتم الالتفات إلى أكثر من بعد علائقي بين أجزاء المقطعة الشعرية كما يبدو في تحليل قول أدونيس التالي:

وشوشني آدم
بغصة الآه
بالصمت بالأنة
لست أبا العالم
لم ألمح الجنة
خذني إلى الله

إذ يـــنظر إلى علاقة أخرى تتمثل في تكون بنية المقطعة من شقين فقط: (الأول يغطي الأبيات الثلاثة الأولى، والثاني الأبيات الثلاثة الثانية)، ويكشف عن علاقة التـــناظر الإيقـــاعي بين الأبيات المتقابلة ليعيد توزيع المقطعة بشكل يجسد بنية "التحفز والتفريغ". كما التفت إلى المقابلة المعنوية بين أجزاء هذه المقطعة[١]، إذ يـــلجا إلى الكشف عن العلاقات المحتواة في بنية "التحفز والتفريغ" وتطورها في شعر أدونيس من خلال الوقوف على نماذج عدة من مقطعاته الشعرية التي تقوم عـــلى هذه البنية ولكن من خلال التنويع في شكل العلاقة بالاعتماد – مثلاً – عـــلى تكـــرار المضامين[٢]، ويظهر تعامله مع بنية القصيدة القصيرة أن اهتمامه منصب على إدراك كنه العلاقات المتشكلة من الرؤى الفكرية بين أجزاء النص الشـــعري، وهـــو ما يشكل هدف بعض التحليلات البنيوية، كما لدى لوتمان الذي يهدف إلى استكناه بنية النص الشعري "من حيث ما يتمتع به من وحدة

(١) المرجع السابق، ص(٦١).

(٢) المرجع السابق، ص(٦٦).

فنــية وفكرية"[1]، كما سيظهر –أيضًا – في الجانب الإجرائي للتحليل وخاصة في حديثه عن "المقطوعة الشعرية باعتبارها وحدة"[2] كما سيتضح فيما يتلو.

لقد أدرك الناقد حقيقةً قلما التفت إليها النقاد العرب، وهي أهمية التفسير والفهـــم كخطـــوة أولى وأساسية قبل أي محاولة في القراءة والتحليل، وهو ما يتضـــح في الجزئية التي خصها بعنوان "القصيدة القصيرة في شعر أدونيس والبنى الفكـــرية والشـــكلية الموروثة"، بحيث لا يمكن فهم النص دون اللجوء إلى هذه البنى على حد تعبيره[3]، وقد بدت هذه البنى الفكرية أساسية لتحديد العلاقات بـــين أجزاء النص مما ساهم في الكشف عن علاقاتها التي تشكل بنية القصيدة، ويـــبدو من الصعب الربط بين هذه الطريقة في التحليل وبين ما قدمه نورثروب فراي عن علاقة الأدب بالأسطورة من الناحية البنيوية[4]، إذ تبدو هذه المنهجية أقرب إلى الشكلية والتجريد في بحثها عن العلاقات والبنى، حتى وإن استندت في جوانب كثيرة إلى الأساطير لكشف هذه البنى.

٢. الـــنمط الـــثاني هو بنية القصيدة القصيرة على أساس المقابلة[5]، وهي تعتمد على قيام بنية القصيدة على علاقة جدلية بين موقفين أو وجهتي نظـــر مختلفتين، بحيث تمثل القصيدة وحدة معنوية واحدة ذات طرفين

---

[1] لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص(٢٦).

[2] المرجع السابق، ص(١٨٧).

[3] الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص(٦٨).

[4] جديـــر بالذكـــر أن هناك من عد نورثروب فراي ناقدًا بنيويًا لما يظهر من توافق واضح بين أفكاره ومـــا تهدف إليه التحليلات البنيوية للأدب، كما هو الحال لدى تيري إيغلتون إذ عده ناقدًا بنيويًا، انظر: إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص(١٦٤). وقـــد كانت الإشارة إلى هذه الصلة ضرورية في هذا السياق نظرًا لظهورها – على نحو واضح – في دراســـات أخـــرى لعلـــي الشرع عن الأسطورة في فترة تالية، وهو ما عولج في الفصل الأول من هذه الدراسة.

[5] الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص(٨٨).

مـــستقابلين[1]، وقـــد تحدث يوري لوتمان في نظرته البنيوية عن خاصية الثنائـــية والازدواج في بنـــية المقطعة الشعرية نتيجة تكونها من القضية ونقيضها[2]، وعلى الرغم من الاهتمام الواضح بالكشف عن بنية النص الشـــعري عـــلى هـــذا الأســـاس كما في تحليل بعض القصائد مثل "العصـــفور" و"مـــرآة للسؤال" و"حي الميدان"، فإن ذلك لم يحل دون استكناه حقيقي لدلالات النصوص الشعرية، ولعل في التفات الناقد إلى المقابلـــة بـــين قصيدتي "أول الطريق (١)" و"أول الطريق (٢)"[3] من خـــلال قـــراءة ما تضمنتاه من صور شعرية وتراكيب لم يكتف منها بمظهـــرها الســـطحي، وإنمـــا تم الكشف عن أبعادها الدلالية وبالتالي الكشـــف عـــن البنـــية الازدواجية المتقابلة بينهما، لهو مما يؤكد عمق التحليل البنيوي الذي يقدم في هذه الدراسة.

٣. الـــنمط الثالث، قصائد مبنية على أساس تتبع المنظورات المتعددة لنقطة مركـــزية[4]، ويوضح الناقد هذه البنية بأنها "تكشف عن مهارة شعرية كـــبيرة وعن قدرة كبيرة في التحليل، كما أنها ... تتواجد حيث يغيب الحـــس الحكائي أو القص في شعره، وحيثما يبتعد أدونيس عن الأطر

---

[1] المرجع السابق، ص(٩٠).

[2] لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص(١٨٨).

[3] الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص(٩٤).

[4] المـــرجع الســـابق، ص(٩٧). وتكـــاد تلتقـــي هذه البنية مع حديث لوتمان عن إحدى خاصيات بنية المقطعة التي تتجلى في "التقاطعات المتعددة بين إحداثيات ولا إحداثيات الأنساق البنائية على المستويات المختلفة ... كما لو كانت العلامة المستقلة والمتكاملة على مضمون غير قابل للتجزئة"، انظر: لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص(١٩٠-١٩١).

اللغوية والشكلية والتراثية"[1]، ومن الواضح أن هذه البنية التي تعكس جهدًا عقليًا مركزًا وتخطيطًا فكريًا واعيًا للعمل الشعري، كما يوضح الناقد، تحتاج إلى جهد عقلي مماثل – أيضًا – من قبل الناقد في القراءة والتعامل مع النصوص الشعرية، وهذا ما ظهر في تحليل النصوص الشعرية التي تجلي هذه البنية، ولعل من أبرز ذلك تحليل قصيدة "مرآة للقرن العشرين"، حيث يكشف عن مدى التعقيد في بنية القصيدة، فتبرز القراءة محور القصيدة وهو في قول أدونيس: "هو ذا القرن العشرون"، ومن هذه النقطة تتفرع المنظورات التالية:

أ. القرن العشرون تابوت يلبس وجه طفل.

ب. القرن العشرون كتاب يكتب في أحشاء غراب.

ج. القرن العشرون وحش يتقدم يحمل زهرة.

د. القرن العشرون صخرة تتنفس في رئتي مجنون.

كما تكشف عما ينطوي عليه كل منظور منها على النحو التالي:

١) طفل	كفن
٢) كتاب	غراب
٣) زهرة	وحش
٤) صخرة	مجنون

وكل طرف من هذه الأطراف ينطوي على مستويين على النحو التالي:

١) طفل	**كفن**
حياة	موت
٢) كتاب	**غراب**

---

[1] الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص(٩٨).

(مدنـــية)　　　　　(دمار) (بالنظر إلى دلالة غراب في التراث)

٣)زهـــــــــرة　　　　　وحــــــــــش

(لطف، جمال)　　　　　(جلافة، خشونة، رعب)

٤)صخرة　　　　　مجنون

(قوة)　　　　　(طيش، تهور)[١]

حقيقة إن بحث الناقد عن بنى القصيدة القصيرة لا يقوم على تصور مسبق للأنساق مستمد من النموذج الألسني، ولذلك فقد جاءت تحليلات الناقد أكثر تنوعًا وقربًا من النصوص الشعرية ذاتها، فإذا ما تم الاستفادة من بعض المعطيات الخارجة عن النص مثل الأسطورة، فإن ذلك لا يتم بعيدًا عما يطرحه النص من مـــثل الاهـــتمام بالخلفيات الأسطورية لتحديد أطراف البنية المشكلة للقصيدة القصـــيرة عند أدونيس، وهذه الطريقة في التحليل تكشف عن مدى العمق في التحلـــيل وترسم منهجية واضحة في التعامل مع النص الشعري، لا يقتصر على ملاحظـــة العلاقـــات الخارجية الشكلية، وإنما تسعى إلى استبطان عناصر النص وصوره، والكشف عن دور كل عنصر منها في تشكيل مبنى القصيدة، وبذلك لا يقـــوم المـــنهج بالكشف عن بينة القصيدة فحسب، وإنما يشكل استكناهًا للأبعـــاد الدلالية كما في تحليل قصيدة "الموجة"[٢]، حيث تخطت القراءة الدلالة الظاهـــرة إلى الكشف عن التصورات التحتية التي تتحرك خلف كل جزئية في القصيدة.

---

(١) المرجع السابق، ص(١٠٠-١٠٢).

(٢) المرجع السابق، ص(١٠٧-١١٠).

٤. النمط الرابع، بناء القصيدة على المراوحة بين نوعين من الزمن[١]، ومن خلال تناول نصين هما "شجرة النهار – والليل" و"التائه"، تبين أن كلتيهما "تنطلق من الزمن الطبيعي .. وتنتهي بالزمن الخاص"[٢].

وأخيرًا تأتي أهمية هذه الدراسة من كونها لا تنحصر في إطار منهج يحد من عملية القراءة والتحليل للنص الشعري، وهذا ما أعطى للقراءة النقدية أكثر من بعد في الآن ذاته، حيث تبدأ – غالبًا- بتفسير النص وفهمه قبل الكشف عن بنيته، وهي نقطة هامة للغاية في أي قراءة نقدية، إضافة إلى أن البنى التي تم تحديدها كانت ناجمة عن عملية استكناه عميق للنص الشعري.

تكشف المتابعة السابقة للقراءات النقدية التي قدمها البنيويون العرب أنها تمخضت عن توجهات متباينة ومختلفة عما هو معروف في النقد الغربي، وقد بدا أن هذه التوجهات حصيلة جهود شخصية واجتهادات خاصة، ليس ذلك من حيث كون البنيوية في الغرب ذات اتجاهات واضحة تمامًا، ولكن ثمة منطلقات عامة تحكم التحليلات البنيوية في الغرب، وهي ما تبدو غير واضحة لدى النقاد العرب، ولعل أبرز ذلك نظرة البنيوية تجاه الذات الفردية وموقفها من اللغة ومفهومها عن العمل الأدبي وما إلى ذلك مما تمت الإشارة إليه سابقًا، إضافة إلى أن الدراسات النقدية العربية البنيوية لم تكن واضحة الهدف – تمامًا – في تحليلاتها البنيوية، ولعل ذلك كله يتأكد من خلال تمحور غالبية الدراسات حول المعنى كأساس وهدف للتحليل البنيوي، فيما لا تقيم البنيوية في الغرب اهتمامًا للمعنى في ذاته، وإنما بتشكل المعنى من خلال الكشف عن البنيات أو الأنماط التي تسمح بتفسير النص، وهو ما يدعى بـ "المعنى المفرّغ" (the empty

---

(١) المرجع السابق، ص(١١٠).

(٢) المرجع السابق، ص(١١٦-١١٧).

meaning) "الـــذي يكـــون قابلاً بالتالي "للامتلاء" بمعان أكثر جوهرية يتيحها المحتوى الدلالي والمعجمي للنص"[1].

[1] بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص(٦٠).

السيميائية (Semiotics)

يشهد مصطلح السيميائية إشكاليات عدة في النقد الغربي والعربي على حـد سـواء، إذ عـرف مـن خلال مصطلحين يدلان على العلم الذي يهتم بالعلامـات، الأول سـيميوطيقيا (Semiotics) الـذي قدمـه شارل بيرس (C.Peirce)، والآخر سيميولوجيا (Semiology) الذي قدمه سوسير، وقد بقي المصـطلحان مـترادفين لفترة طويلة، فالأول مستمد من الإنجليزية والثاني من الفرنسية، حتى فصل بينهما فاختص الأول منهما بالميدان الألسني[1]، بينما يشير الثاني إلى علم عام للعلامات لا تشكل الألسنية سوى فرع منه[2].

وتـأتي الإشـكالية في المصطلح في النقد العربي لا على أسس جوهرية بحيـث يتباين بحسب اختلاف مجال كل منهما، فالنقد العربي الحديث لم يقدم الشيء الكثير على صعيد التحليلات السيميائية فعليًا، وبقيت معرفته فيها بسيطة تعـتمد على النقل المباشر تنظيرًا ليس إلا، وأما الاختلاف في المصطلح فقد نجم عـن اختلاف في المصدر الذي أخذ منه؛ فإذا نقل عن الفرنسية ظهر مصطلح السـيميولوجيا، أما إن نقل عن الإنجليزية فيشار إليه بالسيميائية، هذا بالإضافة إلى ظهور ترجمات عدة له مثل: "علم العلامات" و"علم الدلالة" و"علم الأدلة"

---

(1) توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب – بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص(٣٨). ويمكن مراجعة هذا الكتاب للإطلاع على نشوء هذا العلم واستقلاله وما لحقه من تطور.

(2) بـارت، رولان، مـبادئ فـي علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ١٩٨٧، ص(٢٧). ولعـل مما يؤكد هذه الإشكالية أن الجمعية الدولية للسيميائية التي شكلت عام ١٩٦٨ قد انتهت إلى الاحتفاظ بالتسميتين، انظر: ابن مالك، رشيد، "البحث السيميائي المعاصر" ضمن الأبحاث المقدمـة لملـتقى "السـيميائية والنص الأدبي" في معهد اللغة العربية في جامعة عنابة في الفترة ما بين ١٧/١٥ ماي ١٩٩٥، منشورات جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، ص(٩).

و"علم العلامة"[1]، وربما ظهر مصطلح السيميائية مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Semiotique) الذي هو ازدواج فرنسي انطلاقًا من المصطلح الإنجليزي[2]، ومهما كان الشأن في هذا الاختلاف فليس ثمة شك في أن جماع ذلك كله يمكن اختزاله بتحديد السيميائية من خلال المجال الذي تقوم عليه وهو العلامة (Sign)، فهي "العلم الذي يدرس حياة العلامات أيًا كان مصدرها في إطار الحياة الاجتماعية"[3]، والقول بحياة العلامات يشير – حتمًا – إلى أنظمة العلامات وما يقام بينها من علاقات، وقد كان الارتكاز على معطيات الألسنية الحديثة أساسيًا في نشأة السيميائية وبحوثها في النقد الأدبي، ولذلك فقد كان تأثير سوسير ومفهومه عن العلامة اللغوية وتشكلها من طرفي الدال والمدلول[4] مهمًا للغاية في تشكيل المنهجية السيميائية، وربطها بالبنيوية لدرجة لم يعد من السهل التمييز بين البنيوية والسيميائية كما يقول جوناثان كولر[5].

وقيام مفهوم العلامة على ثنائية الدال والمدلول دون اعتبار لوجود مرجع خارجي في الفكر البنيوي، وهو ما يعبر عنه بالقول إنه ليس "هناك أفكار موجودة مسبقًا، ولا شيء محدد قبل ظهور اللغة"[6]، وهذا ما يعني – في المحصلة النهائية – أن أية دراسة للعلامة اللغوية ستنحصر بحدود علاقة الدال بالمدلول ونظم هذه العلاقة، وقد كان لرولان بارت دور أساسي في تشكيل المنهجية

---

(1) انظر: بوخلخال، عبد الله، "مصطلح السيميائية (Somiotique وSemiologie) في البحث اللساني العربي، النشأة والمفهوم والتعريب، ضمن المرجع السابق، ص(٧٤).

(2) توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا، ص(٣٨).

(3) ابرير، بشير، "السيميائية وتبليغ النص الأدبي" في أبحاث ملتقى "السيميائية والنص الأدبي"، ص(٩).

(4) انظر: سوسير، علم اللغة العام، ص(١٣٣).

(5) Culler, Jonathan, Literary Theory Avery Short Introduction, Oxford University Press, New York, first published, ١٩٩٧, (١٢٠).

(6) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٥٦).

الســـيميائية بعد أن أخذ بمفهومي يلمسلف (Hjelmslev) التعيين والتضمين، وعمـــل على بلورتهما مع مفهومي سوسير عن الدال والمدلول[١]، وهو ما عد ثورة حقيقية في تشكيل السيميائية وتوضيح مفاهيمها دون لبس، إثر اهتمامه بها مـــن منطلقات البنيوية، فاعتبرها "دراسة الأشكال لأنها تقوم بدراسة الدلالات بمعـــزل عن مضمونها"[٢]، ثم أكد بعد ذلك أنها ليست تأويلاً، فهي تصور أكثر مما تنقب[٣].

إلا أن الســـيميائية في النقد الأدبي أخذت بعدًا آخر مع جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) تحديدًا، فالتحليل الدلائلي الذي تقوم عليه السيميائية — كما تقول — "يجد نفسه منتميًا إلى الخلخلة الفرويدية، وفي مستوى آخر، ماركسي هذه المرة، وبالعلاقة مع الذات وخطاباتها، يقوم التحليل الدلائلي بالشكلنة التي يهدف بها إلى التفكيك، بدون أن يقترح أي نسق عام مغلق"[٤].

إن تحطيم النسق قد فتح أفقًا جديدًا للسيميائية على يد كريستيفا بعد أن قامـــت بتركيـــب الخطـــاب السيميائي بالتحليل النفسي، وهو ما صار يعرف بالسيماأناليســـس (Semanalyse)[٥]، وقـــد أفسح ذلك المجال أمام السيميائية لإعطـــاء دور فعـــال للقـــارئ في مرحلة تالية لما بعد البنيوية، كما يظهر لدى روبـــرت شولز في كتابه "السيمياء والتأويل"، حيث حاول التوفيق بين المنهجية

---

[١] توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا، ص(٤٥).

[٢] بارت، رولان، أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦، ص(٢٥٠).

[٣] بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ص(٢٦).

[٤] كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص(١٨).

[٥] توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا، ص(٩٢).

الســـيميائية المتماســـكة وبـــين حقـــل القراءة الذي يقع تحت وطأة الممارسة التأويلـــية[1]. وهـــذا التوفـــيق تطلـــب مـــنه تعديلاً في فهم التأويل/ القراءة؛ فالمؤول/القارئ في هذه الحالة ليس حرًا في صنع المعنى، بل في العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجه من نطاق كلمات النص ليضفي عليه المعاني التي يمكن ربطها بالنص عن طريق الشيفرة التأويلية[2].

وكما يظهر لدى ريفاتير من خلال فهمه لأهمية السيميائية في القراءة، إذ تأخذ العملية السيميائية مكانها في عقل القارئ وتنتج من القراءة الثانية [القراءة الاســـترجاعية (retroactive reading)] عـــندما يصعب على القارئ المحاكاة (mimesis) في حـــل شيفرة القصيدة مع القراءة الأولى التي تتواصل من بداية الـــنص إلى نهايـــته بحيث تتم عملية تعديل لفهم القارئ[3]، وهذا ما تمثل لدى إمـــبرتو إيكـــو(Umberto Eco) في منهجه التأويلي الذي يستند إلى سيميائية صـــريحة أو ضـــمنية للتشـــابه، وهو ما يدعوه السميوزيس (Semiosis)، التي اســـتقاها من الهرمسية (Hermetism) ومن السميوزيس اللامتناهية عند بيرس، وهـــو يطـــرح مـــن خلاله تأويلاً غير متناهٍ يعتمد على المماثلة أو التشابه بين العلامات؛ بحيث يرى أن "الصور والمفهوم و الحقيقة التي يتم الكشف عنها من خـــلال المماثلـــة تتحول هي الأخرى إلى علامة تحيل على تناظر جديد فكلما اعـــتقدنا أننا إزاء مماثلة، فإن هذه المماثلة ستحيل على مماثلة أخرى ضمن خط

---

(1)) شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص(١٦).

(2) المرجع السابق، ص(٦٢).

(3) Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, Indiana University Press, Bloomington, first midland book edition, ١٩٨٤, (٤-٥).

تصاعدي لا نهاية له"[1]، وهذا يفتح أمام القارئ (المؤول) سلسلة لا متناهية من العلامـــات، مما يجعل عملية القراءة غير محدودة، لكنها مضبوطة بمنطق المماثلة والإحالة بين العلامات.

إن ما سبق يظهر انفتاح المنهجية السيميائية على مختلف الاتجاهات النقدية دون أن تـــبقى في رحاب البنيوية كما كانت لدى نشأتها، ويبدو للمطلع العام عـــلى الدراســـات النقدية العربية التي تبنت السيميائية أنها لم تأخذ منها سوى ظاهـــرها فحسب، وأنه إذا كان بالإمكان الحديث عن اتجاهات للسيميائية في الـــنقد الغربي فإن الأمر يبدو شديد المباينة بالنسبة لواقع النقد العربي، إذ يصعب حتى الحديث عن اتجاه سيميائي عمومًا، فإضافة إلى ندرة الدراسات السيميائية فـــإن هـــذه الدراسات التي تبنت المنهجية السيميائية في قراءاتها لنصوص الشعر العـــربي الحديث لم تع سوى جانب بسيط منها قائم على مفهوم العلامة اللغوية مـــن منطلقات البنيوية، أو الاهتمام بالحقول الدلالية في أحسن الأحوال، ولعل مـــن أبرز هذه الدراسات دراسة خالدة سعيد لقصيدة "النهر والموت" للسياب، ودراســـة موريـــس أبو ناضر لقصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران، ودراسة محمـــد الســـرغيني لقصـــيدة جـــبران "المواكب" أيضًا في كتابه "محاضرات في الســـيميولوجيا" الـــتي يمكن عدها أشمل هذه الدراسات من الناحيتين التنظيرية والتطبيقية، ودراسة أحمد الزعبي لقصيدة محمود درويش "على حجر كنعاني في البحر الميت".

يمكـــن عـــد قراءة خالدة سعيد لنص السياب "النهر والموت" أول محاولة جدية للاستفادة من السيميائية في القراءة والتحليل في النقد العربي، وقد نشرت

---

[1] إيكـــو، أمـــبرتو، الـــتأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص(٥٥).

الدراســـة – أولاً – في مجلة مـــواقف سنة (١٩٧٨م)[1]، ثم أعيد نشرها بعد ســـنة واحدة في كتابها "حركية الإبداع"[2]، مما يعني أن هذه الدراسة تنتمي إلى المـــنطلق ذاتـــه الذي أوضحته في مقدمتها لـــ "حركية الإبداع"، حيث تقوم رؤيـــتها للإبداع على أساس ربطه بالحداثة، فالإبداع "من هذا المنظور معرفي، لـــيس بالمعنى الاستظهاري أو التصنيفي لأنه ليس نقلاً أو وصفًا لقائم، بل بمعنى الكشـــف والبحـــث"[3]، وتقدم الكشف بقولها: "أما لغة الكشف فهي تجاوز للمثال المتحقق وابتكار لمثال ما يلبث أن ينقض؛ وهذا يعني حركية العلاقة بين الإشـــارة (ســـواء أكانت كلمة أو تسمية أو رمزًا أو صورة أو أسطورة) وبين الدلالة التي تحملها، أي حركية الشكل"[4]، وهذا التحديد يشير إلى أمرين:

- الأول أن هـــم الناقدة منحصر أساسًا في طرح الحداثة بصفتها حركة مستمرة.
- والثاني أن فهم الحداثة متعلق بالشكل، ومنحصر – على حد تعبيرها – بـــين الإشـــارة والدلالة، وحصر ذلك بالإشارة والدلالة يكشف عن المرتكـــز الـــنقدي للقـــراءة ومدى علاقته بالسيميائية، ولكن ضمن تصورات مخصوصة بحيث لا تشكل السيميائية المصدر الوحيد الواضح، وإنمـــا تشـــكل مـــنطلقًا عامًا لتجلية أبعاد أخرى مثل الرؤية الشعرية والحداثة في الشعر، وتكشف – بناء على ذلك – عن منهجيتها بقولها: "القـــارئ عامـــة – ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة

---

[1] سعيد، خالدة، "النهر والموت دراسة نصية"، مواقف، صيف ١٩٧٨، ع٣٢، ص(١٢٧).

[2] سعيد خالدة، حركية الإبداع، ص(١٤١).

[3] المرجع السابق، ص(١٤).

[4] المرجع السابق، ص(١٥).

العباسية في أحسن الأحوال، أي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتمامًا نحويًا معجميًا (**لا اهتمامًا بنيويًا دلاليًا**)"[1].

وتوضح هذه المنهجية البنيوية الدلالية بقولها: "المشكلة بالنسبة إلي، في القراءة النقدية، هي كيف أكشف العلاقات الخفية، وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى ..."[2]، فعندما يصبح كشف العلاقات هدف القراءة النقدية تصبح اهتمامات القراءة موجهة نحو الأنظمة التي تحكم العناصر النصية، ولذلك كانت بداية التحليل مع ما دعته "هندسة النص"، حيث تكشف عن الدوال في النص من خلال توزيعها على حقلين دلاليين: حقل الطبيعة – الماء، وحقل الإنسان، ويتم ذلك – أيضًا – من خلال إحصاء تكرار الدوال في كل حقل، تم توزيعها على مقاطع النص على النحو التالي:

المقطع الأول	مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
(١-١٠)	٢٨	١٥	١٥	٣
المقطع الثاني				
(١١-٣٤)	٩٢	٣١	٢١	٢٠
المقطع الثالث				
(٣٥-٥٠)	٦٦	٨	٦	٣١
البيت الأخير	٤	٠	٠	٤

وتستظهر من ذلك أن القصيدة تتحرك "بين قطبين: بين سيادة الماء .. وسيادة الإنسان ..، إذ تبدو القصيدة في مطلعها خارجة من سديم مائي، ومن

---

(١) المرجع السابق، ص(٥٧).

(٢) المرجع السابق، ص(١٤٤).

هذا السدم يتحرك ضمير المتكلم معلنًا ولادة الإنسان"[1]، ثم تقف عند حركة الأفعـــال والمجال الذي تتم فيه، ملاحظة أن الأفعال في الأبيات السبعة الأولى لا تستند إلى الإنسان، ثم تبدأ بالتحرك عبر القصيدة مبرزة ظهور الإنسان تدريجيًا، وتلاحـــظ أن الأفعال – أيضًا – تشهد تحولاً دلاليًا من حركة زوالية في بداية الـــنص من خلال أفعال مثل: "ضاع، الغروب، تنضح، يذوب، .." مع الأخذ بعـــين الاعتبار أنها تعد المصادر والنداء أفعالاً أيضًا[2]، ثم تتحول دلالة الأفعال لـــتدل "على الرغبة في الحس والامتلاء والبحبوحة"[3] مثل: "أود وأطل وألمح ويخوض ويزرع ...، "غير أن هذه الأفعال تغيب جميعها في فواعلها ومفاعيلها، لمـــا بينها وبين هذه من مسافة لا يردمها غير الحلم"[4]، فهي قائمة بقوة التميز، ولذلك تأتي في إطار الحلم.

كما تستثير الناقدة حضور الضمائر ومرجعياتها، إذ تلحظ جريان حركة الأفعـــال في الحـــركة الثانية "بين ضمير المتكلم (فاعل أود المستتر) وبين ضمير المخاطب الذي يمثل النهر، ويبدو النهر طوال الأبيات (١١-٣٤) المسرح الذي يستقطب الحركة"[5]، وتتابع استقراءها للتحولات الدلالية في استخدام الأفعال والضمائر، وهي – في كل ذلك – تنشغل بأمر واحد هو الأثر الدلالي لحضور الأفعـــال والفواعل المسندة إليها، من حيث تحولها من الدلالة على "الزوال" في الحـــركة الأولى إلى "الامـــتلاء والبحبوحة" في الحركة الثالثة. وقد رافق ذلك الـــتحول مـــن ســـيطرة الطبيعة والنهر في الحركتين الأولى والثانية إلى سيطرة

---

[1] المرجع السابق، ص(١٤٧).

[2] المرجع السابق، ص(١٤٨).

[3] المرجع السابق، ص(١٥١).

[4] المرجع السابق، ص(١٥١).

[5] المرجع السابق، ص(١٥٢).

الإنســان في الحــركة الثالثة بمجيء الأفعال المسندة غالباً إلى ضمير المتكلم، ثم تصاعد الوجه الإنساني في البيت الأخير[1].

إن البحث عن العلاقات بين العناصر النصية يغدو ضروريًا في ظل منهجية بنــيوية دلالــية، تستند – بشكل أساسي – إلى دلالة الألفاظ والكلمات من منطلق بحث القراءة عن التحولات الدلالية، وبالتالي تحاول الناقدة أن تكشف لا عــن العناصــر في حد ذاتها، وإنما عن العلاقات الدلالية التي تجسدها العناصر، فتصل إلى نتائج عدة تفيد بأن الحركة الأولى هي حركة طي ونشر "هي نتيجة علاقــة احــتواء أو حضور تليها علاقة نفاذ وتحرر أو غياب"[2]، إضافة إلى أن الحقلين الدلاليين: حقل الماء وحقل الإنسان لم يغيبا عن هذا التحليل، باتخاذهما مــنحى جديــدًا عــند إرجاع الدوال إلى عنصرين: ترابي أو مائي، فالأجراس "عنصــر ترابي مرتبط بالإنسان"[3]، وكذلك حال الجرار ..، وهي تنمي حركة دائــرية تظهر من علاقة الاحتواء ثم النفاذ، فالأجراس يحتويها الماء، والماء تحتويه الجرار، ثم الجرار تلد الماء، ليشكل إيقاع الأبيات إيقاع تحول وولادة في حركة تصفها بالكونية[4].

حقــيقة إن محاولــة رد الدوال إلى حقول دلالية، وملاحظة قيام هذين الحقلــين الدلالــيين بتشكيل علاقة ثنائية متباينة ينتج عنها عبر النص تحولات دلالــية هــو ما يؤكد انتماء هذه المنهجية في القراءة إلى السيميائية في شكلها البنــيوي الذي يركز على العلاقات بين الدوال، من خلال كشف القراءة عن

---

(1) المرجع السابق، ص(١٥٣).
(2) المرجع السابق، ص(١٥٤).
(3) المرجع السابق، ص(١٥٥).
(4) المرجع السابق، ص(١٥٦).

مجموعـــات دلالـــية قابلـــة للتنظيم على أساس معنوي صرف[1]، ومن هنا يتم البحـــث عـــن التباينات الدلالية في كل حركة بوصفها تحولاً دلاليًا من خلال الحضـــور الإنساني والحضور الكوني للنهر، وهذا ما كشفته القراءة، ففي بداية الحـــركة الأولى يغيب الإنساني ويبدأ حضوره في نهاية المقطع من خلال ظهور ضـــمير المتكـــلم في "دمي" و"نهري" ...، وتستند الناقدة إلى بعض الدلالات الإيحائية، أو ما يدعوه بارت دلالات التضمين التي استمدها من يلمسلف كما ســـبق الإشـــارة إلى ذلك في تحليلها لدلالة كلمة "أنين" التي ترى فيها بشارة بولادة الصوت الإنساني[2]، ومن ذلك – أيضًا – تفسيرها لـــ "أود" على أنها تدخـــل في إطـــار الحلم، وهكذا تحاول القراءة أن تستجلي الأبعاد الدلالية في الـــنص سواء أكانت ضمن دلالتها اللغوية أو الإيحائية، ومن خلال ذلك يلقى على بعض الجمل دلالات أسطورية، كما في قول السياب:

أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل إصبع كأني أحمل النذور
إليك من قمح ومن زهور

مع أن مثل هذه الدلالات الإيحائية كان يمكن متابعتها منذ مطلع النص، بل من العنوان وما يوحي به من دلالات ترجع إلى أساطير "الموت والبعث".

---

(1) مونان، جورج، مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب البكوش، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، سوسة، ١٩٩٤، ص(١٢٣).

(2) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص(١٥٦).

وإذا كانت الحركة الأولى قد أدت إلى ولادة الصوت الإنساني، فإن الحركة الثانية تكتمل بالاتحاد ما بين الإنسان والنهر أو الإنسان والكون[1]، وتشير الحركة الثالثة إلى تحول دلالي جذري، فإذا "كان الإنساني قد أطل من خلال الكوني وجاء ملحقًا به في الحركتين السابقتين فإن الكوني هو الذي يطل من خلال الإنساني في هذه الحركة"[2]، فيستوعب الإنساني الكون، وتنتهي القصيدة بدفع الإنساني في الحركة الرابعة نحو الأفق الميتافيزيقي على حد تعبير الناقدة[3]، حيث يغدو الموت انتصارًا.

إن السمة المميزة لهذه المنهجية – حسبما ترى الناقدة – إنما تكمن في أنها تنطلق من تصورات ثابتة ترى أن النص يخضع "لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطًا تتولد منه الدلالات أو تتكامل بفضله الدلالات"[4]، مما يشير إلى أن السيميائية البنيوية قد ألقت بظلالها على الممارسة النقدية، ولذلك تنظر الناقدة إلى النص وقد تشكل من محورين: محور النهر ومحور الإنسان، وأنه يتحرك في مستويين: مستوى الحلم والأسطورة، ومستوى الاجتماعي الواقعي، فالحركتان الأولى والثانية تتمحوران حول النهر وتشكلان مستوى الوعي[5]، ثم تكشف عن العلاقة التي تحكمهما وهي علاقة توازٍ أو علاقة تداخل أو علاقة تبادل، وهذه العلاقات مستمدة من التحولات الدلالية الناجمة عن تواتر العناصر الدلالية في النص أي ما يخص منها حقل الماء – الطبيعة أو حقل الإنسان والإبدالات المتقابلة التي تحدث في المستويين الكوني

---

(1) المرجع السابق، ص(١٦٠).
(2) المرجع السابق، ص(١٦١).
(3) المرجع السابق، ص(١٦٢).
(4) المرجع السابق، ص(١٦٣).
(5) المرجع السابق، ص(١٦٣).

والإنسـاني – الاجتماعي[1]، مما يجعل الدلالة غير مقتصرة على الدلالة المتولدة مباشرة عن العبارة، وإنما لا بد من الربط بينها وبين العبارة المناظرة في المستوى الأول[2]، وبذلـك فالقراءة لا تتحرك في حدود المستوى الإفرادي للكلمات أو العـبارات، وإنمـا تسـعى القراءة إلى الدلالة في ضوء العلاقات المتشكلة بين حـركات الـنص ومستوياته مع الالتزام بإرجاع المفردات في النص إلى حقلي الدلالة اللذين تم تحديدهما[3].

إن خلاصـة ذلك أن هذه القراءة ترتكز على أمرين: الأول البحث عن العلاقـات التي تشكل النص الشعري، والثاني الدلالة الناجمة عن هذا التشكيل، وذلك يشير إلى أن مرجعيات هذه المنهجية النقدية مستمدة من سيميائية بنيوية غـير صـريحة، لا تظهر إلا من خلال متابعة القراءة التفصيلية كما مضى نظرًا لخلوهـا من التنظير، على الرغم من أنها تكاد تكون من أولى الدراسات ضمن هذا المجال.

تكاد لا تختلف الممارسة السيميائية التي قدمها موريس أبو ناضر في قراءته لقصيدة "المواكب" لجبران، إذ تنخرط ضمن التصور البنيوي للسيميائية، ويبدأ أبـو ناضـر من تحديـد العلاقة بين اللفظ والمعنى معتبرًا المعنى "شكلاً وليس مـادة"[4]، وهي الفكرة التي طرحها بارت في سيميائيته حينما تحدث عن تحول

---

[1] المرجع السابق، ص(١٦٦).

[2] المرجع السابق، ص(١٦٨).

[3] المرجع السابق، ص(١٧٢-١٧٣).

[4] أبـو ناضر، موريس، "دراسة سيميولوجية قصيدة المواكب لجبران خليل جبران"، في كتابه: إشارة اللغـة ودلالة الكلام أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص(١٨١). وقد نشرت – أولاً – في مجلة الفكر العربي المعاصر، شباط/آذار، ١٩٨٢، ع١٨/١٩، ص(١٧٦-١٨١).

المعنى إلى شكل بعد أن يفقد منظومة القيم التي يحملها[1]، وعلى أساس ذلك يحدد موريس أبو ناضر الشكل الظاهري لنص جبران من خلال عدد أبياته وتوزيعها على المقاطع الشعرية في النص محددًا نموذج القصيدة بأنه "نموذج عشري يتكرر ثماني عشرة مرة"[3]، يبدأ بأربعة أبيات عن عالم الناس، ثم أربعة أبيات عن عالم الغاب، ويعقبهما بيتان عن الناي، باستثناء المقطع الأخير في النص الذي تشكل من ثلاثة أبيات تتحدث عن عالم الناس.

ثم ينتقل الناقد – بعد ذلك – إلى الحديث عن حدود النص الباطنة، إذ يظهر قيام النص على تناقض أساسي بين عالمين: عالم الناس وعالم الغاب، وعلى أساس ذلك يؤكد قيام البنية المعنوية في النص على علاقة ائتلافية واختلافية في آن، وهي لا تظهر على صعيد الإشارتين عالم الناس وعالم الغاب، وإنما في كل منهما أيضًا، فعالم الناس هو عالم الخير والشر، وهو عالم الخرافة والعبودية، وهو عالم الحب والكراهية ...إلخ، وعالم الغاب لا خير فيه ولا عبودية[4].

ومن ثم تنسحب هذه العلاقة على مختلف محاور النص الدلالية بدءًا بمحور القرب والبعد على الصعيد المكاني، إذ يفترض الناقد أن عالم الإنسان يقابل "الهُنا"، وعالم الغاب هو عالم "الهُناك"، مستندًا إلى المعنى المعجمي للفظة الغاب التي ترتبط بـ(غاب غيبًا وغيابًا أي بعُد)، ثم يكشف عن أبعادها في جمل النص الشعري[5].

---

[1] بارت، رولان، أسطوريات، ص(٢٥٦).

[3] أبو ناضر، موريس، اللغة ودلالة الكلام، ص(١٨٥).

[4] المرجع السابق، ص(١٨٦).

[5] المرجع السابق، ص(١٨٧-١٨٨).

ويفصل في المحور الثاني "محور المتكلم والمخاطب" بين عالم الناس على اعتبار أنه يمثل "الأنتم"، وعالم الغاب على اعتبار أنه يمثل "الأنا"، ويستمر الناقد في متابعة محاور يفترضها مثل محور الكل والجزء ومحور الفناء والبقاء[1]، ثم يتناول الناقد – أخيرًا – ما يدعوه "إدغامات المحاور وتحولاتها"، فيكشف من خلالها عن الدعوة لتجاوز عالم الناس للدخول في عالم الغاب[2].

إن هذا التحليل السيميائي يبدو بسيطًا ومحدودًا للغاية، ومقارنة بسيطة بين المدى الإنشائي للنص الشعري والقراءة النقدية تؤكد ذلك، إذ إن حجمها يزيد على حجم القراءة النقدية، إضافة إلى أن الناقد لم يستغل – بحق – إمكانيات المنهجية السيميائية في التحليل والقراءة.

لقد كانت دراسة محمد السرغيني للنص ذاته على أساس المنهجية السيميائية أكثر نضجًا، وذلك من خلال توضيح منهجيته في إطار تنظري قدم، من خلاله، كثيرًا من القضايا والإشكاليات التي تخص السيميائية من نشوئها كعلم وانتهاءً بصيغتها الأكثر انسجامًا مع صورتها كمنهج نقدي، وقد كان لهذه الإحاطة فائدة عظيمة للنقد العربي، غير أن ذلك ربما شابه بعض الخلط في الآراء المطروحة مما يشير إلى عدم الدقة في النقل عن النقد الغربي، كما في إشارته إلى أن سوسير قد جعل الألسنية أصلاً للسيميائية، وأن بارت يرى خلاف ذلك[3]، غير أن ما يراه سوسير وبارت عكس ما أشار إليه، فقد قال سوسير" "فعلم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام"[4]، ونقل بارت رأي

---

[1] المرجع السابق، ص(١٨٩).

[2] المرجع السابق، ص(١٩١).

[3] السرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص(١٦).

[4] سوسير، علم اللغة العام، ص(٣٤).

سوسير هذا وعارضه في الوقت ذاته معتبرًا "أنه من غير الأكيد، قطعًا، أن توجد في الحـــياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة، غير اللغة البشرية"[1] قد لا تكون هذه الإشـــارة على قدر كبير من الأهمية في الدراسة التطبيقية، لكنها تغدو ضرورية للغاية إذا ما أريد تأسيس منهجية تركن إلى اتجاه نقدي محدد، وخاصة أن الناقد لم يغفـــل غالبية الاتجاهات السيميائية المعروفة في الغرب، وإن غاب جانب منها يتعلق بلقاء السيميائية بالـــتأويل والقراءة كما عند إيكو.

وعلى الرغم من المقدمة التنظيرية المفصلة إلا أن الناقد لا يستغل في قراءته التطبيقية سوى جانب بسيط مما طرحه مولينو (Jean Molino)، وهو ما دعاه بالتحليل السيميولوجي للحدث الرمزي القائم على ثلاثة مستويات هي:

١. المستوى الشعري، ويعني مجموعة الإسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت عملها في النص.
٢. المستوى الحسي، ويعني تحليل النص في علاقاته بالمبدع وبالمتلقي.
٣. المستوى المحايد، ويعني تحليل الشكل الذي أُنجز النص فيه[2].

ويـــنطلق الـــناقد مـــن هـــذه المستويات لتقديم تحليل سيميائي لقصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران، فيحلل ضمن المستوى الأول أربع بنى هي:

- البنية المنطقية. — البنية الإحالية. — بنية الغاب. — بنية الناي.

ويحلل ضمن المستوى الثاني ثلاث بنى هي:

- بنية الثنائية. — بنية ثنائية الثنائية. — بنية العلاقة.

ويحلل ضمن المستوى الثالث البنى الشكلية التي يحصرها في:

- حالة الإفراد. — حالة التركيب.

---

(١) بارت، رولان، مبادئ في علم الأدلة، ص(٢٨).

(٢) السرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، ص(٨٨).

ويشـــير الـــناقد في بـــنى المستوى الأول إلى أنها "تكشف ما توفر عليه المواكب من معرفة خارجية وظفت لكي تنير داخله وتحدد معالمه الأيديولوجية، فهـــي عـــلى هذا بنى مستعارة من مجموعة العلوم التي تساعد على فهم النص وتفســـيره وكشـــف رؤيـــته للعالم"[1]، والملحوظ على هذه البنى أنها لا تبدو منســـجمة بحيث تختص بمستوى واحد، فالبنية المنطقية والبنية الإحالية تشير إلى معطيات نظرية مجردة، فيما تشير بنية الغاب وبنية الناي إلى أمور حسية وظفت في الـــنص، ومن جهة أخرى ربما كان من الضروري توضيح صلة هذه البنى بما دعـــاه "المســـتوى الشـــعري"، إذ إن تحديد المستوى الشعري — كما جاء في التحليل — لا يوحي بعلاقة وطيدة تربط العمل الشعري بالإسهامات السياسية والثقافية والمادية.

ويـــتحدث السرغيني عن البنية المنطقية ضمن المستوى الشعري، فيؤكد قـــيام البناء الدلالي في النص على المنطق الصوري ذي الثلاثة أركان: الموضوع والمحمول والنتيجة، وهي الصيغة الغالبة في النص الشعري[2]، ويشير إلى أن كل فقـــرة في الـــنص تقوم على ثنائية دلالية، ثم يتتبع هذه الثنائيات: الخير والشر، المـــوت والحـــياة، الصحو والسكر، الدين والفكر، القوة والضعف ...، محاولاً توضيح المنطلق الصوري الذي تحدث عنه. ولعل من الغريب أن يتجاهل الناقد بنـــية نص جبران الشعري، حيث وزعت المقاطع الشعرية إلى ثلاثة إطراف تمثل أطـــراف المـــنطق الصـــوري بحيث يمثل الموضوع الثنائية التي تضمنها المقطع الشـــعري، ويمـــثل المحمـــول بعضًا من الحالات التي يفرضها المقطع الشعري، ويشـــكل عالم الغاب نتيجة هذه العلاقة المنطقية غالبًا، لكن بنية النص الشعري

---

(1) المرجع السابق، ص(٩١).

(2) المرجع السابق، ص(٩١).

تشـــير إلى خـــلاف ذلك، حيث يبدأ المقطع الشعري بكشف المجتمع الإنساني المشـــتمل عـــلى الثنائـــيات، ثم يقرن ذلك بعالم الغابات الذي تنتفي منه هذه الثنائـــيات، وبذلك لا يكون عالم الغاب نتيجة لعالم الإنسان الاجتماعي كما جـــاء في تحلـــيل الناقد، ويؤكد ذلك أن الناقد نفسه يشير إلى أن عالم الغاب "ينتصـــب بديلاً عن عالم الناس"[1]، فكيف يمكن أن يكون نتيجة؟! ومن جهة أخـــرى يبدو غريبًا أن يعد الناقد المقاطع التي يطلب فيها الشاعر الناي والغناء جـــزءًا من عالم الغاب[2]، في حين أن النص يبرزه كمقطع مستقل معنى وشكلاً كمـــا يظهر من حرف الروي، وهذا يعني أن التحليل لا يشكل كشفًا حقيقيًا عـــن بنـــية النص الشعري الدلالية، حيث تطغى إسقاطات القراءة على النص، وحتى ما يبدو ظاهرًا من دلالاته.

ولعل حديثه عن البنية الإحالية ذو صلة واضحة بالسيميائية، إذ أشار إلى مـــا ورد في نـــص جـــبران مـــن إشارات ذات صلة بمرجعيات مذهبية ودينية وفلســـفية[3]، غـــير أن تناولـــه لهـــا قد كان تفسيريًا بحتًا، كاشفًا عن الرمز والمرجعيات دون أن يتم ربط ذلك بالتشكيلات الدلالية في النص.

وفي تحلـــيله للمســـتوى الحسي يحدد الناقد الثنائيات التي قام عليها النص الشـــعري محددًا طبيعة هذه الثنائيات، وما إذا كانت قائمة على أساس التناقض أو الـــتقابل[4]، ثم يســـحب هذه العلاقة على عالم الغاب معبرًا عن غياب هذه الثنائـــيات بتشـــكيل آخر يدعوه "ثنائية الثنائية"، وهي ثنائية افتراضية أكثر من كونهـــا مـــن معطـــيات النص الشعري ذاته، ثم أُتبع ذلك بتحديد العلاقة التي

---

(1) المرجع السابق، ص(١١٠).

(2) المرجع السابق، ص(١٣٥).

(3) المرجع السابق، ص(١٠٣).

(4) المرجع السابق، ص(١١٥).

حكمت هذه الثنائيات، وهي – كما جاء في التحليل – علاقة تسلسلية وعلاقة مغايـــرة وعلاقة واسطية وعلاقة رباعية البعد ... إلخ[1]، وهي – كما يبدو – ذات سمـــة مجـــردة لا تخدم في الكشف عن الأبعاد الدلالية الناجمة عن علاقات التناقض والتوازي.

وفي تحليل المستوى المحايد المرتبط بالشكل بدا أن اهتمام الناقد يرتكز على تأكـــيد منطق العلاقات بين الثنائيات، التي قام عليها النص الشعري، من خلال تحلـــيل المكونات المفردة والمكونات المركبة وعناصر الإيقاع والعناصر الجمالية الأخـــرى، وقد كانت النتيجة شكلية محضة ومجردة، تهدف – في النهاية – إلى تأكيد قيام دوال النص على النظام الثنائي[2]، وهو ما ساهم في الكشف عن آلية تشكل هذه العلاقات وأبعادها الدلالية المجردة.

إن النتـــيجة التي يخلص إليها الناقد تكشف عن أبعاد الرؤية التي حكمت تصورات الشعر في قراءته، فهو يشير إلى رفض الشاعر للواقع بسبب من وضع نفســـي مـــتأزم، مما أدى به إلى الانقطاع عن هذا الواقع، كما يلحظ الناقد أن الشاعر لم يعكس في نصه ردة فعل على الواقع الاجتماعي المهترئ، وإنما حاول إلغـــاءه، ولذلك فإنه قام باستبداله بوصفه الوضع النفسي المتأزم، وبذلك تكون المشـــكلة لا في الواقع نفسه بقدر ما هي مشكلة التأزم النفسي التي وقع الشاعر تحت تأثيرها[3]، وقد تكون هذه النتيجة مما يمكن الوصول إليه بجهد أقل مما بذل في هـــذه الدراسة، لكن ذلك لا يقلل من أهميتها من الناحية النقدية، إذ مثلت مســـاهمة جيدة في التحليل السيميائي تضاف إلى حصيلة التجربة النقدية العربية

---

(1) المرجع السابق، ص(١٢٠) و (١٢٢).

(2) المرجع السابق، ص(١٢٢) وما بعدها، وبشكل خاص الجداول والمخططات في هذه الصفحات التي توحي بذلك.

(3) المرجع السابق، ص(١١٥-١١٦).

في هـذا المجـال تنظيرًا وتطبيقًا، وهو مما يندر في الدراسات النقدية التي تبنت المنهجـية السيميائية إجمالاً. فقد لوحظ في الدراستين السابقتين عدم احتفائهما بالتـنظير، والـلجوء إلى التحلـيل دون تفصيل الحديث في المنهجية، أو حتى التصريح بها كما هو الحال لدى خالدة سعيد.

وهذه السمة التي تطل من خلالها المنهجية السيميائية تظهر – أيضًا – في قراءة أحمد الزعبي في تحليله لقصيدة محمود درويش "على حجر كنعاني في البحر الميـت"، التي جاءت تحت عنوان "الإشارة وإحالاتها"، وهي تعكس شكلاً من الاسـتفادة من المنهجية السيميائية في النقد الأدبي العربي الحديث مقتصرة على تشغيل جوانب هذه المنهجية في قراءة النص الشعري، وخاصة ما يتعلق بمفهوم "الإشـارة"، كما يظهر من تحديده النص الأدبي في قوله: "النص الأدبي مجموعة مـن الإشـارات اللغويـة تحيل إلى مجموعة من الأفكار والمعاني التي يتضمنها النص"[1]، وتحديده يتفق مع التوجهات السيميائية التي تنظر إلى النص "على أنه نظـام سـيميائي مادتـه الجوهرية في التبليغ هي "اللغة" لأنه يمثل سلسلة من الوحدات السيميائية، الأساس فيها هو "العلامة""[2].

وتشـمل الإشـارة في هـذه الدراسة الكلمة المفردة والصورة والتناص والأسـلوب والبـناء والإيقاع، وتشكل - في الوقت ذاته – مدخلاً إلى عالم الـنص، ومـنطلقًا فنيًا وموضوعيًا طاغيًا ومحوريًا للدخول إلى عالمه[3]، وبذلك يجعل الناقد من الإشارة أساسًا لتقديم القراءة، وهذا ما حتم تحديد الإشارة قبل

---

(1) الزعبـي، أحمد، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية والدراسات، اربد، ط١، ١٩٩٥، ص(١٥).

(2) بوحوش، رابح، "البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة"، ضمن السيميائية والنص الأدبي، ص(٦٤).

(3) الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب، ص(١٧).

الولـــوج إلى عالم النص، فيحددها بقوله: "ونعني بإشاريات النص نظم التأشير والترمـــيز والتركيـــب والتوظيف والإحالة التي تشكلها مجموعة الإشارات"[1]، وهـــذا يعني أن الإشارة لا تظهر كعنصر معزول، وإنما ينظر إليها من خلال ما دعـــاه الـــناقد نظم وتركيب وتوظيف ..، بحيث تتعدد دلالاتها وإحالاتها وفق مقتضيات السياق وتشكيلات عالم النص على حد رأيه[2].

في الحقيقة لا تبدو مسألة تحديد المنهجية أو تأكيدها – في هذا السياق – أمـــرًا مهمًـــا بقدر ما يهدف ذلك إلى طبيعة الفهم الذي تقوم عليه القراءة، إذ تظهر الآراء السابقة اختزالاً واضحًا للمنهجية السيميائية، والاقتصار على مفهوم الإشارة دون محاولة بناء منهجية متكاملة، وتثير بعض العناصر التي تم تحديدها في مفهـــوم الإشـــارة تساؤلات عدة، إذ شملت الكلمة المفردة والصورة والبناء والأســـلوب والتناص...، وهي عناصر لها ارتباطات باتجاهات نقدية متعددة. فالكلمة المفردة والصورة والبناء تندرج ضمن الأسلوب في الدراسات الأسلوبية المعاصـــرة ...، غير أنه من المؤكد أن الناقد لا يرمي من وراء ذلك إلى التنظير لمنهجـــية ما، بل يسعى إلى تقديم قراءة تطبيقية تجد مرتكزها في بعض معطيات المنهجية السيميائية بالاعتماد على مفهوم الإشارة، فتعامل مع هذه العناصر على أنها إشارات فحسب.

إن القـــيمة الحقيقـــية الـــتي تكتسبها هذه القراءة، وتصلها بالدراسات الســـيميائية، هـــي التفاتات إلى مسألة الإحالة، حيث يضيف السياق دلالات

---

[1] المرجع السابق، ص(١٦).

[2] المرجع السابق، ص(١٧).

جديدة إلى دلالاتها المرجعية[1]، وهذا ما يحققه الناقد على صعيد قراءة النص مع الدوال/المفردة مثل:

١. الحجر في دلالته على ⇦ حجر التاريخ الأثري ونقوشاته.
⇦ حجر الانتفاضة.

٢. البحر ⇦ البحر الميت/الشاهد الأبدي الثابت على تاريخ فلسطين.
⇦ الوطن العربي/حالة الموت في البحر تجسد حالة الموت والاحتضار في الأمة العربية.

٣. القصيدة ⇦ الملاذ الذي يلجأ إليه الشاعر.
⇦ إحالة إلى تجسيد الواقع وجدانيًا/وإلى تسجيل شهادة تستنطق المرحلة.

٤. الأب ⇦ حوار الأجيال واشتباك زمنين ومقارنة تاريخين.

٥. الشجر ⇦ تجسيد لصراع الحياة والموت، وصراع أهل الأرض مع الغزاة والمحتلين.
⇦ وثائق تحكي تعاقب الأمم المعتدية وتسجيل مراحل الشموخ والقوة لأمة العرب والمسلمين.

٦. كنعان ⇦ الوطن المحتل بسكانه وترابه وتاريخه وحضارته.

٧. الغريب ⇦ الشاعر/شعبه المغرب عن بيته وأهله وتاريخه[2].

---

[1] المرجع السابق، ص(٢١).

[2] انظر تفصيل ذلك كله في المرجع السابق، ص(٢٢-٤١).

ويبرز الناقد أهمية دراسة العناصر الدلالية في ضوء العلاقات النصية التي تقيمها في النص كما في دراسته لـ"الإشارة بالصور"، إذ يشير الناقد إلى "أن الإشارة بالصورة في مقطوعة ما ترتبط وتتصل وتتنامى وتتكامل مع صورة أخرى ترد وتتردد في مقطوعات أخرى في القصيدة"[1]، وبذلك ينقل القراءة من حدود الوقوف عند العناصر الدلالية في ذاتها إلى ربطها بالعناصر الدلالية الأخرى، ومثل هذا يحققه في تحليل صورة "الحجر الحجل" في قول درويش: "قلت قصيدتي حجر يطير إلى أبي حجلاً"، حيث يربط الناقد بين كون القصيدة حجرًا وما يحيل إليه هذا الأخير، وتصبح القصيدة حجرًا من أحجار الانتفاضة يوجهه الشاعر إلى الأمة العربية "البحر الميت"، وهذا الحجر/القصيدة يستصرخ الأمة وتاريخها، وتتعمق دلالات هذه الصورة وأبعادها بارتباطها بإشارات متكررة في القصيدة إلى الحجر، مثل: "على حجر الأبد" و"حجر يطير" ...إلخ، وهي إشارات توحي بثورة الحجر[2].

ويسعى الناقد إلى تغطية إشارات القصيدة كافة من خلال تناول "الإشارة بالتناص" من مختلف أبعاده: تاريخية ودينية وأدبية وأسطورية وأسلوبية ...إلخ[3]، وتناوله للإشارة بالتكرار واللازمة[4]، وكل ذلك يتواشج لتقديم قراءة للنص الشعري لا تكتفي بالحديث عن الإشارات وإحالاتها، وإنما تكشف عن الرؤى المشكلة لها، وهو ما أعطى القراءة ميزة خاصة من خلال اهتمامه بمعطيات النص في ظل نظرة شمولية ومنهجية.

---

(1) المرجع السابق، ص(٤٥).

(2) المرجع السابق، ص(٤٧).

(3) المرجع السابق، ص(٦٠) وما بعدها.

(4) المرجع السابق، ص(٧١).

إن هذه الاستفادة من معطيات الاتجاهات النقدية الحديثة ربما كانت ذات جـدوى خاصـة بالنسـبة للنص الشعري ذاته، وعلى الرغم من أن مثل هذه القـراءات لا تبدو كافية لتقديم الاتجاهات النقدية، إلا أنها تعكس رؤية نقدية كـثيرًا مـا تمثلها النقاد العرب مفادها الاستفادة مما طرح في النقد الغربي دون التقـيد باتجاهـات محددة، وهي طريقة مجدية على صعيد قراءة النص الشعري، لكنها تبقي القراءة النقدية مجرد جهد ذاتي، أو محاولة نقدية منفردة خاصة بعمل نقـدي بعينه بحيث لا تتكرر حتى في القراءات الأخرى التي يجريها الناقد نفسه، وهـذا ما يؤكد أن النقاد العرب قد تلقوا السيميائية بشكل جزئي وغير مباشر دون متابعة لتحولاتها في الغرب، والاستفادة – بشكل خاص – من التقائها مع اتجاهـات القراءة والـتأويل، وهو أمر يمكن أن يعزى إلى شيء من التهيب في تمـثل اتجاهات نقدية ذات طروحات متعددة وموزعة على مجالات عدة، كما يمكـن – أيضًا – رد ذلك إلى غياب الدراسات الألسنية الكفيلة بتقديم أرضية مناسبة لمثل هذه الاتجاهات.

اتجاهات القراءة في مرحلة ما بعد البنيوية(Post-Structuralism)

إن الظهور الأبرز لمفهوم القراءة قد تم – بشكل أساسي – في النقد الغربي في مـــرحلة "ما بعد البنيوية"، على الرغم من ظهور هذا المفهوم في بداية القرن العشـــرين مع ريتشاردز (I. A. Richards) الذي قدم طرحًا تجريبيًا في القراءة بوساطة قراء تطبيقيين بعد أن رفض طريقة التعامل مع الأدب التي كانت سائدة في جامعـــة كيمـــبردج (Cambridge) من خلال مجمـــوعة من النبلاء الذين شغـــلوا كـــرسي الأدب فيها إبان الحـــرب العالمية الأولى وما بعدها، فقـــدم مجموعة أعمـــال نقديـــة كانت تمثل اللبنة الأساسية لمـــا عرف بالنقد الجديد الأنجلو-أمريـــكـــــي (Anglo-American New Criticism)، حيث ركز ـــ بشـــكل خاص – في "مبـــادئ النقد" و"النقد التطبيقي" على تحليل عملية القراءة. وكان يرى " أن النقاد يحتاجون إلى أمرين كانوا عادة يفتقرون إليهما عـــندما كتـــب مؤلفاته ... هما : نظرية في الاتصال و نظرية في التقويم، كل منهما مرتكزة على الأخرى ، ولأنه يـــرى أن الأدب والشعر خصوصًا يرتكز عـــلى الوظيفة الانفعـــالية (emotive) التي تستخـــدم الكلمات بغرض إثارة مشـــاعر أو مواقـــف ذاتـــية"[1] إزاء العالم الموضوعي سواء من قبل المؤلف أو القـــارئ، فقد اندفع إلى تحليل عملية القراءة من الناحية الانفعالية عند القارئ،

---

[1] جفرسون.آن، وروبي.ديفيد، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٢، ص(١٢٥).

فكانـــت القـــراءة – لديه – بمثابة "رؤية علاجية لذلك التقليد الذي يرجع إلى أرسطو طاليس"[١].

لكـــن مفهوم القراءة الذي يقدمه ريتشاردز بقي مرهونًا بما يطرحه النص الأدبي، لا مـــا يطـــرحه القـــارئ، أي أن القـــراءة التي يمثلها طرحه هي قراءة الاســـتجابة لمـــا يشتمل عليه النص، بحيث تكون "غاية الناقد هي التوصل إلى "الحالة الذهنية المناسبة المرتبطة بذلك النص "[٢]، وهي الحالة نفسها التي انتابت المؤلف عند كتابته؛ فالقـــراءة- بذلك – استجابة سلبية للنص إذا ما نظر إليها مـــن زاوية القارئ الذي لا يفعل شيئًا سوى أن يعيد الحالة الذهنية للمؤلف من خلال استجابته للنص.

وقد قدمت البنيوية مفهوم "القارئ المثالي"، وهو "ذات متعالية متحللة من كـــل المحـــددات الاجتماعـــية المقيدة"[٣]، وهو كمفهوم يدين بالكثير لمفهوم "الكفاءة" (Competence) الذي قدمه الألسني الأمريكي تشومسكي، وقد بدأ مفهوم القراءة يأخذ منحى آخر في مرحلة "ما بعد البنيوية"[٤]، التي بدأت تظهر طـــروحاتها في نهاية الستينيات، وغالبًا ما يشار إلى عام ١٩٦٦م كنقطة تحول، حيث ألقى جاك دريدا (J. Derrida) محاضرة بعنوان "البنية والعلامة واللعب في

---

(١) Fouler,Roger, A dictionary of Modern Critical Terms, Routidege & Kegan Paul, London, New York, second published, ١٩٨٧, (١٩٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٩٧).

(٣) إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافـــة، دمشـــق، ١٩٩٥، ص(٢٠٩-٢١٠).

(٤) يشـــير أحـــد الدارسين إلى أن الاهتمام بالقراءة قد بدأ في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية نوعًا من الفتور، انظر: يوف، فانسون، "ما القراءة"، ترجمة محمد آيت لعميم، نوافذ، صفر ١٤٢١هـ– مايو ٢٠٠٠، ع١٢، ص(٦٠).

خطـــاب العلـــوم الإنسانية" (structure, sign, play in discourse of the human sciences) في مؤتمر عقد في جامعة جون هوبكنز (John Hopkins) الأمريكـــية، فعدت نقلة إلى ما يعرف بـــ"ما بعد البنيوية"[1]، و"اعتبرت حركة النقد التفكيكي رد فعل على الاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة وبخاصة مدرسة الـــنقد الجديد والبنيوية"[2]، وقد مثلت هذه المرحلة بروز القراءة كفاعلية تعطي القـــارئ دورًا حاسمًـــا في تناول النصوص، هذا الدور يمتاز باللعب الحر ونظام الإشـــارة الحـــر وتجاوز الإنسان والإنسانية، بحيث تلغي حلم الإنسان بالوجود الكامل والأصل والنهاية والحقيقة[3].

ويرجع ذلـــــك إلى الأسس الفلسفية التي صدرت عنها هذه التصورات – وبشـــكل خاص – المفهوم النتشوي – الهيدجري عن العدمية، حيث تكون "العدمية في انحلال القيمة الاستعمالية في القيمة التبادلية، فالعدمية ليست وضع الوجود تحت سيطرة الذات، بل الانحلال الكلي للوجود في خطابية القيمة، وفي الاســـتعمالات غير المحدودة للمكافئ العام"[4]، وبالتالي تغيرت النظرة إلى النص الأدبي، فـــلم يعد ينظر إليه على أنه نص مكتمل، كما لم تعد الغاية من القراءة الوصول إلى شيء أو أمر نهائي ومطلق؛ فالقراءة – كما يرى دريدا – "لا يمكن أن تســـمو بالنص إلى شيء آخر غيره، إلى مرجع (أو) حقيقة هي ميتافيزيقية، تاريخية، نفسية، ...إلخ"[5]، وذلك يعني الدخول في شبكة من النصوص التي لا

---

(1) Newton, K. M, Interpreting the text, (٧٦).

(2) الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، ص(١٩٨).

(3) المرجع السابق، ص(٧٧).

(4) فاتيمو، جياني، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثـــة (١٩٨٧)، ص(٢٦).

(5) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٢٨).

تخـــتلف عن بعضها في كونها غير قادرة على تقديم الحقيقة التي لم يعد لها وجود حقـــيقي في الفكر المرتبط باتجاهات "ما بعد البنيوية" عمومًا، إذ أكدت طبيعة النص الأدبي "كجمع عشوائي لإشارات لغوية يمكن أن تجمع مع بعضها اعتمادًا على المبادئ الداخلية للترابط"[1] في النص.

لقـــد كانـــت الفكرة الأكثر شهرة لدريدا تتمثل في إنكار أن المعنى مجسم خـــارج اللغة، فهو أثر أو منتج اللغة[2]؛ فالحقيقة لا يمكن أن تتحرر من اللغة، كمـــا أن اللغة لا يمكن أن تصل إلى الحقيقة[3]، وعلى الرغم من أن طروحات "ما بعد البنيوية" لا تبتعد كثيرًا عن الأسس التي انطلقت منها البنيوية ذاتها، إلا أن تفســـيرها لهـــذه الأسس كان مختلفًا تمامًا[4]، فعندما أكد سوسير اعتباطية العلامة اللغوية فسر ذلك على أن الألفاظ قد حملت بمدلولاتها قبل استخدامها، وإذا كانت كل لفظة منها تحمل معاني عدة في المعجم اللغوي فإن اللغة هي التي تقـــول وتحكـــي وليس مستخدمها، وما يحظى بالاهتمام – عادة – هو المعنى المتشـــكل مـــن العلاقات التي تقيمها الألفاظ مع بعضها، ويوضح فكر "ما بعد البنيوية" ذلك من خلال الخطوات التالية:

١. إذا كانـــت قـــيم الـــدال تحظى بالاهتمام فقط، فإن معنى مجموعة من الدوال في تعبير أو قصيدة هو فقط ما يحظى بالاهتمام.

---

(١) المرجع السابق، ص(١٣).

(٢) المرجع السابق، ص(١٥).

(٣) المرجع السابق، ص(١٧).

(٤) وقـــد أشـــير إلـــى أن كلمة "بعد" (Post) لا تدل على مرحلة زمنية "بعد البنيوية"، ولكنها تدل على الاعـــتماد علـــى البنـــيوية كنظام تحليلي سابق، بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص(٧٥).

٢. إذا كـــان معنى مجموعة من الدوال يحظى بالاهتمام، فإنه ولا أي عبارة – تعبير أو قصيدة – هي منعزلة.

٣. إذا لم يكـــن هـــناك قصيدة منفصلة إذن لا يوجد هناك قصيدة قائمة بنفسها[١].

لقـــد شـــكلت هـــذه الآراء خلخلة للثوابت النصية في الفكر النقدي، فطرحت أشكالاً متعددة لطرق الولوج إلى النص الأدبي، وإذا كان أهم اتجاهين في مـــرحلة مـــا بعد البنيوية هما: "التفكيكية"، و"نظرية التلقي"، فقد ترافقت معهمـــا مفاهيم أخرى كانت ذات تأثير قوي في النقد الأدبي، إذ يمكن الحديث عـــن التناص (Intertextuality) كمفهوم إجرائي تم توظيفه في القراءة النقدية، كما يمكن الحديث عن التأويل كمعطى من معطيات نظرية التلقي نتيجة صلتها بالفلسفات التأويلية عند هيدجر (Heidegger) بشكل خاص.

ويـــبدو أن مناقشـــة هذه الاتجاهات في النقد العربي ليس بالأمر السهل؛ فالســـياق الـــثقافي أو ما أطلق عليه إدورد سعيد "مجموعة الظروف الأولية التي صادف أن ولدت منها الفكرة أو راجت من خلالها في الخطاب" غير متبلور في الـــثقافة العربـــية المعاصرة على نحو واضح، على الرغم من حضور جانب منها بشكل جذري في الثقافة العربية التراثية[٢].

هـــذا بالإضافة إلى أن ثمة صلة واضحة لاتجاهات "ما بعد البنيوية" بالفكر الحداثي الذي يقوم "على نفي البنى الثابتة للوجود، البنى التي يترتب على الفكر أن يرجع إليها "ليؤسس" نفسه في أفكار يقينية متينة"[٣]، وهو معطى مفتقد في الثقافة العربية المعاصرة.

---

(١) Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٩).

(٢) وقد أشار إدورد سعيد إلى هذا الجانب في: العالم والنص والناقد، ص(٤٢).

(٣) ڤاتيمو، جياني، نهاية الحداثة، ص(٥).

وفـــيما يخص الاتجاه التفكيكي فتبدو إمكانية الحديث عنه في النقد العربي مبررة؛ إذ وجد من يطرح تصوراته عن هذا الاتجاه ويتبناه ويحيل إليه في ممارسته القرائـــية منذ منتصف الثمانينيات[1] تقريبًا – بصورة مباشرة – كما ظهر لدى الغذامـــي في قراءته لشعر حمزة شحاتة، ثم ظهرت دراسات تمثلت الاتجاه ذاته دون أن تتبـــناه صـــراحة؛ ومـــن أبرزها دراستان لكمال أبي ديب عن الشعر الحديـــث إضـــافة إلى دراسات أخرى سيتم مناقشتهما تاليًا، وأما اتجاه "نظرية الـــتلقي" فإن الدراسات التي مثلت هذا الاتجاه لم تعلن عن تبنيه صراحة، لكن الأمـــر لا يخلـــو من تأثر واضح بعموميات طروحاته، ولعل المعطى الأبرز لهذا الاتجـــاه الذي تم توظيفه في قراءة نصوص الشعر العربي الحديث هو "التـــأويل" كما سيأتي.

إذن لا شك في توفر النقد العربي على اتجاهات في القراءة ينخرط بعضها في الاتجاهـــات النقدية الحديثة المعروفة في القراءة مثل التفكيكية، إلا أن بعضها الآخـــر لا يعكس سوى ملامح هذه الاتجاهات في النظرية الأدبية الغربية، ولعل في الإشـــارة إلى مفهوم "التناص" ومقارنة كيفية التعامل معه في النقد العربي بما هـــو مطروح في النقد الغربي يظهر جانبًا مهمًا من سمات النقد العربي في علاقته بمصدره الغربي، وبطبيعة تلقي المفاهيم والتصورات النقدية.

---

[1] يشـــار إلـــى أن التفكيكية قد ظهرت في النقد العربي في وقت مبكر ابتداء من مطلع السبعينيات من القـــرن العشـــرين "من خلال النقاد العرب الحداثيين"، انظر: الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، ص(٢٠٩).

التناص:

يعـــد التناص واحدًا من المفاهيم الأساسية التي قدمت في نهاية الستينيات ضمن ما عرف بـــ"ما بعد البنيوية". ومن المسلم به أن جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) أول مـــن طرح هذا المصطلح تأسيسًا على مفهوم ميخائيل باختين عـــن "الحواريـــة" (Dialogism)[١]، ويشير هذا المفهوم إلى تداخل النصوص الشعرية بحيث "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري"[٢].

وقـــد كان الهدف من تقديمه لا ينحصر في أن التناص "يدل على مجموعة أعمال أدبية يمكن أن تشرح النص أو تأثيره على القارئ"[٣]، إنه أكثر من ذلك، إذ يشير إلى قيام النص على نصوص أخرى "عبر امتصاص، وفي نفس الآن، عبر هـــدم النصـــوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًا"[٤]؛ فمفهوم التناص في النقد الأدبي لا يقوم على مجرد حضور نصوص في نص ما، بهذه البساطة التي لا تعني ســـوى مفهوم التضمين البلاغي المعروف، وهو فهم ساذج للتناص. فكما يبدو من قول كريستيفا إن التناص قائم على عملية هدم لنصوص سابقة، ليس ذلك فحســـب، وإنمـــا يوسع بارت المسألة ليعدّ العالم خارج النص، هو نفسه، نصًا آخـــر عامًا، والذي يمكن أن يسمى "رأيًا عامًا[٥]، حتى أن "الأنا"/(الذات) التي

---

(١) انظر: تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص(١٢١).

(٢) كريستيفا، جوليا، علم النص، ص(٧٨).

(٣) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٤٤).

(٤) كريستيفا، جوليا، علم النص، ص(٧٩).

(٥) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٤٦).

تقرأ النصوص "هي نفسها تعدد لنصوص أخرى، لشفرات (codes) غير محددة، أو بدقة أكثر، مفقودة (الأصل)"[١].

وتـبعًا لهـذا المفهـوم لم يعد يُنظر إلى اللغة "كقواعد وكلمات ولكن كمخزن للأساطير الاجتماعية"[٢]، فمفهوم التناص يرتبط - على نحو مباشر - بعملـية القراءة، ليست القراءة التي يمارسها الناقد في تعامله مع النص فحسب، وإنمـا النصـوص الأدبية ذاتها تعد قراءة لنصوص سابقة، فجماعة (Tel Qel) تسـتخدم فكـرة التناص لإعلان موت الفاعل في الكتابة[٣]، ومحصلة ذلك أن التـناص لا يشكل اتجاهًا مستقلاً في النقد الأدبي، وإنما هو مفهوم يتم تفعيله في اتجاهات القراءة وتصوراتها عن النصوص، وهذا ما يؤكده مارك أنجينو (Marc Angenot) بقولـه عن التناص: "إنه ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند آخـرين إلى جمالـية الـتلقي، وأنـه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية ....، في حين أنها (كذا) عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دورًا عارضًا"[٤].

ويؤكـد ذلـك سعي جيرار جينيت إلى رسم منهجية نصية متكاملة لا يشـكل التناص بحسب المفهوم الذي قدمته كريستيفا سوى واحد من عناصر خمسة تشكل ما أطلق عليه النصية المتعالية (transtextualty)[*]، وهو ما يحدده بقولـه: "كـل مـا يجعله (أي النص) في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص

---

[١] المرجع السابق، ص(٤٦).

[٢] المرجع السابق، ص(٤٧).

[٣] أنجيـنو، مارك، "التناصية"، ضمن دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨، ص(٦٣).

[٤] المرجع السابق، ص(٧٣).

[*] transtextuality مأخوذة من transcendent بمعنى متعالٍ أو فائق.

أخرى"[1]، فالنوع الأول هو التناص بمفهوم كريستيفا، والثاني ما يدعوه النص المـــوازي (partext)، ويشـــمل "العـــنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصـــفحة، الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، البيان، الرسم، الغـــلاف، ...وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية ...إلخ"[2]، والـــنوع الثالـــث هـــو النصية الواصفة (metatext)، وهو "علاقة التفســـير والتعلـــيق الـــتي تربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره"[3].

والـــنوع الرابع هو النصية المتفرعة (hypertextuality)[*]، ويقدمها بأنها "نـــص مشـــتق مـــن آخر سابق في الوجود. هذا المشتق يمكن أن يكون منتميًا

---

[1] حســـني، مختار (ترجمة)، "من التناص إلى الأطراس"، علامات، مج٧، جمادي الأولى ١٤١٨هـ، سبتمبر ١٩٩٧م، ج٢٥، ص(١٧٩).

[2] المـــرجع السابق، ص(١٨٢). جدير بالذكر أن هذه الاستراتيجية النصية تظهر بوضوح في نصوص الشـــعر العربـــي الحديـــث، كما في الحواشي أسفل الصفحة عند السياب في بعض قصائده، أو الطريقة التوزيعـــية التـــي يكتب بها أدونيس كما في قصيدة إسماعيل أو ما جاء في "الكتاب"، أو تقديم النصوص كما في نص خليل حاوي "لعازر" و"الغجرية"، وكلها تسمح بتفعيل هذا المفهوم في قراءة النص الشعري علـــى أســـاس نصـــيته، أي استراتيجيته التنصيصية التي تفرز هذا الشكل غير المعتاد في كتابة النص الشـــعري، وهي مسألة مرتبطة بالنص المكتوب وليس النص الشفاهي، ولذلك هي أعلق بمفاهيم الكتابة والقراءة في النقد الأدبي.

[3] المرجع السابق، ص(١٨٣).

[*] هكذا ترجمها مختار حسني عن الفرنسية مع أن hyper تأتي بادئة بمعنى فوق أو إفراط، وقد قدمها جينيـــت كمقـــابل لـــ hypo التي تعني تحت؛ فقال: "وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصًا ما: (ب) (الذي سأســـميه نصـــًا مـــتفرعًا hypertexte) بـــنص سابق: (أ) (الذي سأسميه نصًا أصلاً: hypotexte)"، المرجع السابق، ص(١٨٥).

للمنظومة الوصفية والثقافية حيث يوجد نص واصف"[1]، بحيث لا يكون الأول ولكنه في الوقت ذاته لا يمكن أن يوجد دون وجود النص الأول.

والـــنوع الخـــامس هو النصية الجامعة (archytextuality)، وهو يتعلق بمسألة الأجناس الأدبية[2] ومحاولة التخلص من المسألة نقديًا، ويتحدد بما يتضمنه النص من إشارات مثل: رواية أو قصة أو قصائد ...إلخ[3].

إن مـــا يقدمه جيرار جينت هو استراتيجية شاملة لدراسة النصية بوصفها عملية كتابة وتنصيص تحيل إلى أشياء متعددة في محتوياتها كافة، وليس إلى مجرد حضـــور نصوص في نص معين، ولم يأخذ النقاد العرب في العصر الحديث من ذلـــك ســـوى بمفهـــوم التناص على اعتبار أنه حضور نصوص في نص معين، فاكتفي بالكشف عن النصوص المصادر وقلما تم تجاوز ذلك، على الرغم من أن العـــرب قد عرفوا مثل هذا التفكير النقدي – بشكل جزئي – منذ وقت مبكر وبخاصة في قضية السرقات الأدبية[4].

لعـــل أبـــرز الدراســـات التي قدمت مفهوم التناص في قراءات تطبيقية للنصوص الشعرية ما قدمه كاظم جهاد في دراسته "أدونيس منتحلاً"، إضافة إلى

---

(1) المرجع السابق، ص(١٨٦).

(2) انظـــر جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ودار توبقال، الدار البيضاء، بدون تاريخ، ص(٩١).

(3) حســـني، مخـــتار (تـــرجمة)، "مـــن التناص إلى الأطراس"، ص(١٨٤). وربما أمكن استغلال هذه الاســـتراتيجية فـــي قـــراءة بعض النصوص الشعرية كما في شعر أمل دنقل، وخاصة مجموعته "العهد الآتـــي" ومـــا ضمته من عناوين قصائد وتفريعات مثل: قصيدة "سفر التكوين" وتقسيمها إلى إصحاحات ومزامير. انظر: دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، بدون تاريخ، ص(٣٢٣) وما بعدها.

(4) انظـــر تفصـــيل ذلك لدى: الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشـــرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، بدون تاريخ، ص(١٨٣) وما بعدها.

استغلال المفهوم في دراسات أخرى مثل دراسة علي جعفر العلاق "الشعر والتلقي"، ودراسة رمضان الصباغ "في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية".

يبرز كاظم جهاد مفهوم التناص في دراسته "أدونيس منتحلاً"[1] بوعي تنظيري دقيق، إذ يحاول التقديم لهذه الدراسة بإيضاح مفهوم التناص وتمييزه عن الانتحال والسرقة، وقد حشد قدرًا كبيرًا من آراء النقاد الغربيين يظهر أن مفهوم التناص لا يقتصر على حضور نصوص في نص ما، وإنما – استنادًا إلى مفهوم الحوارية عند باختين – يوضح أن التناص "يدل على ما دعاه جيني (Jenny) بالتحويلات التي يمارسها "نص ممركز" على ما يتشربه من خطابات متعددة"[2]، بحيث يقيم النص الثاني علاقات خاصة مع النص الأصلي (الأول)، يحصرها في ثلاثة أنماط:

١. علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدًا).
٢. علاقة تحويل (تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد).
٣. علاقة خرق (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى وشكل قائمين أو محاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما أو يكشف عن فراغهما..)[3].

---

(1) قدم كاظم جهاد دراسته "أدونيس منتحلاً" في طبعة ثانية عن مكتبة مدبولي (١٩٩٣)معدلاً فيها من صيغة الطبعة الأولى بتقديمه لمفهوم التناص والتفريق بينه وبين الانتحال الذي يراه متمثلاً في شعر أدونيس، وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عن دار أفريقيا الشرق غير متضمنة لهذا المفهوم، انظر: جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً دراسة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

(2) جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٣، ص(٣٦).

(3) المرجع السابق، ص(٣٨-٣٩).

وخلاصة هذه العلاقات تشير إلى أن عملية استحضار نص في نص آخر لا تــتم بصورة مباشرة وساذجة، وإنما تمثل نوعًا من القراءة للنص الأصلي من خــلال الحــوار معه وما يجرى عليه من تحويل[1]، بحيث يفترض ذلك "انبثاق شيئين بصورة متزامنة في ذهن القارئ: طبيعة النص الأصلي ونوعية العمل الذي يمارســه علــيه النص الأصلي الجديد"[2]، وهذا ما يقتضي دراسة التناص "من وجهة نظر بلاغية أو أسلوبية لرؤية ما يطرأ على السياق التناصي"[3]، بحسب ما يرى كاظم جهاد، متبعًا منهجية الناقد جيني – في هذا المجال – في تركيزه على ســتة أنماط أسلوبية للتناص هي: التشويش، والإضمار أو القطع، والتضخيم أو التوســع، والمبالغة، والقلب أو العكس، وتغيير مستوى المعنى[4]، ولم تكن هذه التنظيرات مستهدفة لغاية تمثلها في قراءة شعر أدونيس، وإنما جاءت لتبرير أن ما ورد لــدى أدونيس من حضور نصوص عديدة في شعره وإنتاجه عامة هو من قبيل الانتحال لا التناص، وهو ما يجعل من النتيجة في الدراسة تحصيل حاصل ما دام كــان قــد صــاغها في الطبعة الأولى دون توظيف للآراء التي قدمها عن التــناص، فكــاظم جهــاد يقرر بوضوح أن التناص يكون "بابتلاع نص آخر وتذويبه وتحويله إلى شيء آخر وإلا لكان محاكاة ساذجة أو انتحالاً"[5]، وهو ما يراه متمثلاً في شعر أدونيس.

وفي الجانــب التطبيقي يلجأ كاظم جهاد إلى أعمال غيره من النقاد الذين كشــفوا عن النصوص المصادر لبعض نصوص أدونيس الشعرية مثل عادل عبد

---

(1) المرجع السابق، ص(٤٣).
(2) المرجع السابق، ص(٥٠).
(3) المرجع السابق، ص(٥٣).
(4) المرجع السابق، ص(٥٣-٥٧).
(5) المرجع السابق، ص(٦٩).

الله والمنصـــف الوهايبي وصلاح نيازي وعبد الواحد لؤلؤة. إلا أن ما هو لافت للانتباه أن كاظم جهاد استغل كشوفات هؤلاء النقاد لتأكيد موقفه من أدونيس وشـــعره، والذي لم يخل البتة — كما توحي لهجته — من التحامل على أدونيس شخصيًا[1]، فما قدمه عادل عبد الله يظهر بوضوح أنه كان يقصد الانتحال أو الســـرقة أو شيئًا قريبًا من ذلك كما يوحي عنوان مقالته: "من كتب "تحولات العاشـــق" أدونيس أم النفري؟". فقد قام بعمل مقارنة بين مقاطع من نصوص النفري ومقاطع من نصوص أدونيس المتماثلة والمتشابهة. وعلى الرغم من أن ما قدمـــه كاظم جهاد في مقدمته عن التناص يتمثل في كثير من الأحيان في بعض المقـــاطع التي وقف عندها عادل عبد الله إلا أن كاظم جهاد يصر على رأيه في انتحال أدونيس، من ذلك مثلاً:

يقابل عادل عبد الله بين قول النفري في "موقف جاء وقتي": "وقال لي قد جاء وقتي وآن لي أن أكشف عن وجهي .. فإني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم وأجمـــع بـــين الشمس والقمر وأدخل كل بيت، ويسلمون علي وأسلم عليهم وذلـــك بـــأن لي المشـــيئة وبإذني تقوم الساعة وأنا العزيز الحكيم"، وبين قول أدونيس في "تحولات العاشق":

"تجتمع حولي أيام السنة
أجعلها بيوتًا وأسرة وأدخل كل سرير وبيت
أجمع بين القمر والشمس
وتقوم ساعة الحب
أنغمس في نهر يخرج منك إلى أرضٍ ثانية
أسمع كلامًا

---

[1] المرجع السابق، ص(٨٤).

يصير جنائن وأحجارًا وأمواجًا أموجًا

وزهرًا سماوي الشوك"[1]

وبالنظر إلى ما ورد في النصين يظهر أن ما قام به أدونيس ليس انتحالاً أو ادعـــاءً لنص النفري فالدلالات الكلية مختلفة، وقد وظف نص النفري على نحو مـــباين تمامًا، وتمت فيه عملية تحوير واضحة جعلت الرؤية الكلية مختلفة، فنص النفري يجسد موقف الصوفي تجاه الذات الإلهية، أما نص أدونيس – فعلى الرغم مـــن انغماسه في النص الصوفي ونص النفري على وجه الخصوص ليس في هذا المقطـــع فحسب وإنما في كثير من تشكيلاته الأسلوبية لنص تحولات العاشق – فهـــو يوحي بحس جنسي من خلال تحويلات أجراها على نص النفري بقلب ترتيب الجمل؛ فقول النفري "أجمع بين الشمس والقمر وأدخل كل بيت" يحوله أدونيس ببراعة بلاغية إلى "أدخل كل سرير وبيت / أجمع بين القمر والشمس / وتقـــوم ســـاعة الحـــب"، ألا يشكل ذلك علاقة تناصية خاصة من مثل علاقة التحويل التي تحدث عنها كاظم جهاد في تقديمه للتناص[2].

هـــذه الـــتحولات تنبئ – بشكل واضح – أن ما يقدمه أدونيس ليس انـــتحالاً، وأن نصه لا يكرر ما قاله النفري حتى يعد – حسب رأي عادل عبد الله الـــذي أقره كاظم جهاد – النفري كاتبه، ولو كان كاظم جهاد يسعى إلى توظـــيف مفهوم التناص في دراسته لشعر أدونيس لوجد في هذا النص نموذجًا ممـــيزًا لتمثل الآراء النظرية التي قدمها عن التناص، فقد كان بالإمكان الكشف عـــن الوقائع البلاغية والأسلوبية التي تتجلى في النص الثاني، إضافة إلى أن النص كـــاملاً يقـــيم علاقات تناص مع مواقف النفري وكثير من الشعر الصوفي في

---

(1) المرجع السابق، ص(٨٠). وانظر: أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، ص(٥١٥).

(2) المرجع السابق، ص(٣٨).

مواضـــع عـــدة، وبعضها كان قد ميز بالشكل الطباعي عن طريق كتابته بخط صـــغير[1]، وهـــذا ما لم يفعله أو يتنبه إليه كاظم جهاد. فقد آثر أن يصل إلى النتـــيجة التي أعدها سلفًا، وهي "غياب التناص لدى أدونيس"[2]، ويبدو موقفه متحيزًا ضد أدونيس على نحو واضح، فالنقد الغربي لا ينظر هذه النظرة المتشددة إلى مســـألة التناص، إذ يعتبر "أن الأعمال الأدبية لا ترجع إلى العالم ولكن إلى كـــلمات أخرى مـــن الأدب"[3]، وحتى بالنظـــر إلى مفهوم جيني عن التناص – الـــذي اعتمده كاظم جهاد – فإنه يوسع من هذا المفهوم بما يشمل ما قدمه أدونـــيس، إذ يعـــرف التـــناص بأنه "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعنى"[4].

لقـــد كـــان كثير من التحديدات النظرية التي قدمها كاظم جهاد تختص بطبـــيعة التعامل مع التناص في القراءة النقدية، فكما ينقل عن آريفيه (Arrive) إشـــارته إلى ضـــرورة دراســـة التعديلات في التناص من وجهة نظر بلاغية أو أســـلوبية لرؤية ما يطرأ على السياق التناصي[5] كان جديرًا به أن يقوم بالعمل ذاته، ثم يظهر مدى نجاح أدونيس في ذلك، إن سياق الكلام – هنا ليس سياق الدفاع عن أدونيس، ولكن الأمر يتعلق بعدم الاستفادة من الأطر النظرية المنقولة عن النقد الغربي في القراءة التطبيقية.

حقـــيقة إن هذا النموذج يمثل واحدًا من أبرز النماذج النقدية العربية في قـــراءة النص الشعري الحديث التي التفتت إلى مفهوم التناص، وقد ظهر مدى

---

(1) انظر النص في الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس، مج١، ص(٥٠٥-٥٤٠).

(2) جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، ص(٩٧).

(3) Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٦).

(4) نقلاً عن: أنجينو، مارك، التناصية، ص(٦٩).

(5) جهاد، كاظم، أدونيس منتحلا، ص(٥٣).

غياب التفعيل لمثل هذه المفاهيم النقدية في القراءات النصية، وقد كانت ميزته في فهمه للتناص على المستوى النظري غير أنه لم يوظف قرائيًا، وهذا البعد المفتقد في دراسة كاظم جهاد ربما عثر عليه في دراسة علي جعفر العلاق، إذ ينطلق في توظيف التناص من بعد قرائي واضح يتعدى مجرد الفهم الآلي للتناص بالكشف عـــن النصوص المصادر، فيظهر – منذ البداية – أن التناص ينتمي إلى الذاكرة الشـــعرية الـــتي يعدهـــا بئرًا طافحـــة " بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعـــية"[1]، ويشير – أيضًا – إلى ما يقوم عليه التناص من امتصاص وتحويل بحسب ما جاءت به كريستيفا. والأبرز من ذلك أن العلاق يشير إلى أن التناص لا يقـــوم على النصوص الأخرى فحسب، وإنما يتعداها إلى مظاهر غير نصية، "فقد يكون التناص إيماءة مباشرة أو قائمة إلى عمل كامل أو مجتزأً، وقد يكون، كذلـــك، تلمـــيحًا إلى شخصـــية أو مكان أو حادثة"[2]، على الرغم من أن التصـــورات القائمـــة حول التناص في الدراسات الغربية لا ترى مكانًا لحقيقة خـــارج اللغة[3]، حيث يصبح العالم نفسه نصًا[4]، ويصبح التناص "هو جسد النصوص، المقولات النصية أو القطع شبه النصية للاجتماعية (sociolect)"[5]، ويعطي العلاق للتناص أهمية؛ فهو يتناول مقاطع من شعر الشاعر العراقي حميد ســـعد، ويـــرى "أن التراث أقرب المداخل المفضية إلى عالمه الشعري: تكويناته التعـــبيرية من جهة وجيشان الروح من جهة أخرى"[6]، وهو ما يشير إلى عدم

---

(1) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص(١٣١).

(2) المرجع السابق، ص(١٣٢).

(3) Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٧).

(4) المرجع السابق، ص(٤٥).

(5) المرجع السابق، ص(١٧).

(6) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، ص(١٣٢).

الـــتقوقع داخل المفهوم الضيق للتناص بالكشف عن النصوص المصادر ، بل إن ذلك يوسع من مجال التناص بحيث يغدو التراث الشعري بمحمله مجالاً للتناص.

فدراســـته لشـــعر حميد سعد تتعدى مجرد الإشارة إلى النصوص المصادر ليـــتحدث عمـــا يدعوه "تكنيك الإشارة أو التلميح (Allusion)"[1]، كما في قـــراءته لنص "صيغة مقترحة للملحمة الغجرية"، حيث يظهر أهمية التناص في تكثـــيف البناء التعبيري، وفي قدرته على تحريك مخيلة القارئ[2]، وهو ما يشير إلى أن العلاق يتعامل مع التناص من منطلق فهمه لعلاقة الشعر بالتلقي، ولذلك يحـــاول أن يكشف في المقاطع التي يقرؤها من النص عن دور التناص في تحريك ذاكـــرة المـــتلقي، ويلفت الانتباه إلى علاقات أخرى في نصوص حميد سعد مع التراث من خلال اللغة[3] والقافية[4] التي تكشف عن صلة واضحة بين نصوصه والـــتراث الشعري، وتشير إلى حضور "أرواح الأسلاف في قصائدهم الناضجة حضورًا يمنح العمل نكهة وفاعلية"[5].

ويـــبقى أن هـــذه الدراسة جاءت محدودة في توظيفها للتناص من خلال محدودية النصوص الشعرية المقروءة، وعدم شمولية فهم التناص على نحو كاف، وإن برز فيها نظرة مهمة تكمن في توظيف مفهوم التناص في ظل تصور منهجي لعلاقة الشعر بالتلقي.

وترتكز دراسات أخرى على مفهوم التناص ضمن قراءاتها النقدية للشعر العـــربي الحديث كما في دراسة رمضان الصباغ "في نقد الشعر العربي المعاصر

---

(1) المرجع السابق، ص(١٣٢).
(2) المرجع السابق، ص(١٣٣).
(3) المرجع السابق، ص(١٣٧).
(4) المرجع السابق، ص(١٤٣).
(5) المرجع السابق، ص(١٤٦).

دراسـة جمالية". غير أن هذه الدراسة تتعامل مع التناص على أساس أنه ينحصر في الكشـف عن النصوص المصادر وحسب، بحيث يتم الإشارة إليها دون أن توضح الأبعاد الدلالية المتمخضة عن ذلك أو الوقائع الأسلوبية التي يحدثها النص الجديـد في النص المستحضر، فعندما توقف عند مطلع "أنشودة المطر"[1] أشار إلى علاقتها بمطلع "الأرض اليباب" (The Waste Land) لإليوت (Eliot) دون أن يوضح كيف كان ذلك أو الأثر الدلالي للتناص، أو الإشارة إلى التحويرات الأسـلوبية الـتي مارسها السياب على نص إليوت، ثم إنه أشار إلى أن مطلع "أنشودة المطر" يستحضر أسطورة عشتار، ولا يوضح ذلك أيضًا، فقد كان هم الـناقد منحصـرًا في توضيح مقولة أن التناص يكون في استدعاء الأساطير[2] والنصوص الأخرى.

إن الإشكالية في الدراسات النقدية العربية التي تبنت مفهوم "التناص" في مقارباتها النقدية تكمن في أنها تجهل الآلية التي يمكن اتباعها في القراءة على هذا الأسـاس، فهـي — من جهة — لم تنظر إلى التناص حسب موقعه الصحيح في اتجاهـات القراءة وبشكل خاص التفكيكية، ومن جهة أخرى لم تعاين سوى المفهـوم العـام البسيط عن التناص، وبالتالي انحصرت القراءة في الكشف عن النصوص المصادر.

---

(1) الصـباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٨، ص(٣٩٣).

(2) المرجع السابق، ص(٤٠٩).

التفكيكية (Deconstruction)

لا يمكن الحديث عن التفكيكية بوصفها منهجًا قرائيًا محددًا يتمثل ضمن مجموعــة من الإجراءات[1]، فقد عدت "منهجًا في مقاربة الأفكار أو أسلوبًا في التفلســف"[2]، وتحديدها بالمقاربة يبعدها عن أية محاولة لتقنينها. وهذا ما يمنح الكــتابة عــنها صــعوبة خاصة، إذ لا يكن اختزالها ضمن مجموعة من المبادئ والإجــراءات المنهجية التي يمكن تقصيها واتباعها لتقديم قراءة تفكيكية، إلا أنه ممــا لا شك فيه أن ثمة فرضيات معينة تستند إليها التفكيكية بوصفها اتجاهًا في القــراءة، وتخــتزل هــذه الفرضيات – غالبًا – بمفاهيم راجت بين المنظرين للتفكيكــية، مــثل: الاخــتلاف (Defferance) والمركــزية العقلــية (Logo Cintreism)، وهــي ترتبط – بشكل مباشر – بممارسات دريدا، فيما يمكــن الحديث بطريقة مغايرة عن التفكيكية كممارسة قرائية للأعمال الأدبية لدى نقاد جامعة ييل (Yale) الأمريكية.

لقد ظهرت التفكيكية – أولاً – في بيئة الفلسفة وليس النقد الأدبي[3] مع دريــدا بشــكل خاص، الأمر الذي يشير إلى ارتباطها بأبعاد فلسفية ترجع إلى الفلســفات العدمــية الــتي تنســب إلى نيتشة وهيدجر بشكل خاص، وهي الفلسفات التي ارتبطت بها حركة الحداثة الغربية، حيث تقوم على مساءلة كل مــا هــو معطى بالثقافة ومسلم به، ووضعه موضع شك من خلال المقولة التي

---

[1] يقول جاك دريدا في لقاء أجراه معه عبد العزيز بن عرفة: "إن منحاي لا يبتغي التحول إلى منهجية، أي إرث معرفي يمكن الرجوع إليه وتداوله"، ابن عرفة، عبد العزيز، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣، ص(٢٨).

[2] ســلفرمان، ج. هــيو، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢، ص(٩٥).

[3] المرجع السابق، ص(٩٥).

قدمهـــا نيتشة عن "إرادة القوة" التي تبرر القوة، وتؤدي إلى قلب لكل القيم[١]، وهو ما جسده بعدّه الفلاسفة العظام "أمثلة للانحطاط"[٢].

وتقوم الفلسفة العدمية على فكرة انحلال القيمة وسقوط القيم العليا بما في ذلـــك كـــل ما صيغ على مدى التاريخ حول الألوهية[٣]، الأمر الذي قاد إلى الحديـــث عن الوضـــــع الذي يتدحرج فيه الإنسان خارج المركز المحيط نحو المجهول[٤]، أي أنها تتموضع في عملية الهدم والتقويض لكل ما هو موجود. وقد استفادت التفكيكية من هذه الطروحات، لكنها لم تكن أيًا منها على الإطلاق، لأن التفكيكـــية لا تهـــدف إلى الهـــدم ولا إلى البناء، إذ تؤكد الدراسات أن التفكيكـــية "ليســـت هـــي التقويض ولا البناء. إنها ليست هجومًا على أنظمة متأسســـة ومكـــتوبة ومكرسة، ولا بناء لمثل هذه الأنظمة، ...، وبهذا الصدد تكون التفكيكية أكثر شبهًا بالفلسفة التحليلية من حيث أنها تستكشف حدود المعـــرفة العلمـــية مـــن دون أن تقتـــرح بنفسهـــــا تقديم استبدال المخطط الميتافـــيزيقي"[٥]، ولذلـــك فإن الصيغة التي تقدم بها التفكيكية — عادة — هي بوصـــفها أنهـــا ممارســـة أو اســـتراتيجية، هذه الاستراتيجية تموضع نفسها في التقابلات الثنائية لتبحث عن النقاط البينية التي تشوش هذا التقابل، وتخلخل هذا الـــنظام، وهـــي تعمـــل ضـــمن مـــا يدعوه دريدا بـــ"ما لا يمكن حسمه" (indecidable)، ويصفه بأنه "وحدة من الصور الزائفة، وخاصية لفظية 'كاذبة' (اسمية أو دلالية) لم تعد متضمنة في التقابل (الثنائي) الفلسفي، ولكنها، على أية

---

[١] نيتشة، أفول الأصنام، ص(٥).

[٢] المرجع السابق، ص(١٨).

[٣] فاتيمو، جياني، نهاية الحداثة، ص(٢٤) و(٢٦).

[٤] المرجع السابق، ص(٢٣).

[٥] سلفرمان، ج. هيو، نصيات، ص(١٠٤).

حـــال، تسكن التقابل الفلسفي، وتقاومه، وتشوشه، من دون أن تشكل حدًا ثالـــثًا أبـــدًا، ومن دون أن تدع مجالاً لحل ما كالحل الذي يقدمه الديالكتيك التأملي"[1].

ومن خلال "ما لا يمكن حسمه" ينقش المرء كتابته الخاصة، ما دام أن "ما لا يمكن حسمه" لا يهـــدف إلى الوصـــول إلى حـــل أو حدٍ ثالث فهو يبقي — دائمًا — على خاصية الإرجاء في الكتابة، "ويؤخر أي تحديد وأي تأطير وأية تتمة لنظام العلموية نفسه"[2].

إن مـــا تفضـــي إليه طروحات التفكيكية يشير إلى انتمائها إلى الخلخلة والتشـــويش والتشـــبث بما هو غير مستقر ويقيني وثابت، وهذا ما تظهره آراء دريدا عن القراءة، فما يريده من القراءة ألا تكون قراءة شكلانية محايثة للنص، إذ يظل شيء ما ناقصًا[3]، وإنما يجب التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات لهـــا من الداخل، وطرح أسئلة تظهر عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها الجواني[4]، فليس هناك نص متجانس، هناك في كل نص ... قوى عمل هي في الوقـــت نفســـه قـــوى تفكيك للنص، هناك دائمًا إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يفكك نفسه.

ويؤكـــد دريدا ذلك بقوله: "ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها ليس الـــنقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص،

---

(1) المرجع السابق، ص(١٠٦-١٠٧).

(2) المرجع السابق، ص(١٠٨).

(3) دريدا، جاك، الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص(٥١).

(4) المرجع السابق، ص(٤٧).

والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية يقرأ من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه"[١].

ومفهوم القراءة لدى دريدا مرتبط بقدرة اللغة وسلطتها في التمكن من أن تقـــول أكثر مما يقصد منها مستخدمها؛ لأن كل دال فيها لا يمكن أن يصل إلى مدلول نهائي أوما يدعى بـــ"المدلول الفائق" (The transcendental signified) [٢]، ولذلـــك فالخطـــاب "هو سلسلة غير منتهية من الدوال"[٣]، وبالتالي ستكون أية كتابة هي مجال مفتوح للقراءة؛ لأنها لا يمكن أن تصل إلى شيء نهائي أو حاسم.

إن هـــذه التصـــورات تقود إلى نتيجة مهمة في سياق الحديث عن تلقي الاتجاهات النقدية الحديثة في النقد العربي، مفادها أن التفكيكية "سلسلة كاملة مـــن الممارسات، فمحاكاة أسلوب دريدا – باستخدام اللعبة اللسانية، والفهم المـــزدوج، إلخ، لا تكـــوّن، بحد ذاتها، ممارسة تفكيكية"[٤]، فالتفكيكية ليست كأي اتجاه آخر في القراءة يهدف في النهاية إلى تقديم قراءة نقدية لعمل ما، فهي ممارســـة قرائـــية تنتج كتابة قابلة للقراءة وهكذا عبر سلسلة لا متناهية. غير أن صعوبتها قد لا تحول دون تسرب بعض تصوراتها إلى النقد العربي.

ولعـــل فيما قدمه نقاد جامعة ييل ما يمكن من الوصول إلى صيغة نظرية وإجرائية للتفكيكية قابلة للتطبيق ضمن حدود معينة، فقد فتحت محاضرة دريدا الـــتي ألقاهـــا في جامعة جون هوبكنز الأمريكية أفقًا جديدًا للنقد الأمريكي، فوجـــدت التفكيكية إقبالاً واسعًا من بعض النقاد الأمريكيين – على اعتبار أنها

---

[١] المرجع السابق، ص(٤٩).

[٢] Tallis, Raymond, Not Saussure, (٩٠).

[٣] المرجع السابق، ص(٨٩).

[٤] سلفرمان، ج. هيو، نصيات، ص(١٠٠-١٠١).

ظهرت أولاً في ثورة نقدية أمريكية إثر إلقاء هذه المحاضرة[١]، وقد عرف هؤلاء الـــنقاد بـــنقاد جامعة ييل، ولعل من أشهرهم بول دي مان (Poul De Man) الذي استفاد — على نحو كبير — من تفكيكية دريدا، وقد قدم مفهومًا للقراءة في كـــتابه الشهير "العمى والبصيرة" معتمدًا في إقرار هذا المفهوم — لدى تناوله نصوصًا نقدية ـــ على فكرته "أن العمى هو المعادل الضروري للطبيعة البلاغية للغـــة الأدب"[٢]، وعن طريق لحظات العمى هذه في نصوص النقاد أقام قراءاته وتفكـــيكه لنصوصـــهم، إذ إن "أعظم لحظات العمى التي يمر بها النقاد بصدد افتراضـــاهم النقدية هي أيضًا اللحظات التي يحققون بها أعظم بصائرهم"[٣]، مما يعـــني ـــ في المحصلة النهائية ـــ أن هذه النصوص تتضمن دلالات غير تلك التي قصدها مؤلفوها، وهذه الدلالات لن يكشف عنها إلا بفعل القراءة التي تستند إلى لحظات العمى تلك، و ما تحاوله القراءة النقدية للنقاد هو أن تفكك العمى في نصوصهلم[٤].

فالقارئ يستطيع أن يقول أكثر مما استطاع المؤلف، لكن ذلك يستند إلى الناحية البلاغية للنص النقدي، وعلى هذا الأساس تصبح القراءة محايثة للنص إلى أبعد حد؛ تبحث عن لحظات العمى فيه التي تفككه وتقدمه مرة أخرى.

لقد تابع ج. هيلس ميلر (J. Hillis Mille) هذه العملية في القراءة من خـــلال مواجهـــة النص بالسؤال الذي سيحل الخيط الجامع له، أو البحث عن الحجـــر القلـــق الذي سيهدم البناء كله[٥]، وهذا مرتبط باللغة القادرة على أن

---

(١) Newton, K. M, Interpreting the text, (٧٦).

(٢) دي مان، بول، العمى والبصيرة، ص(٢١٨).

(٣) المرجع السابق، ص(١٧٩).

(٤) المرجع السابق، ص(٢١٨).

(٥) Newton, K. M, Interpreting the text, (٨٤).

تقول أكثر مما يقصد منها مستخدمها (وهو ما دعاه دي مان بلحظات العمى)، وهي فكرة دريدا ذاتها التي طرحها سابقًا، وهذا جعل تركيزه منصبًا لا على "ما هـــو المعنى؟" ولكن "كيف يظهر المعنى من مقابلة القارئ مع هذه الكلمات في الصفحة فقط؟"(١).

وفي رده عـــلى من أساؤوا فهم التفكيكية يطرح ميلر مفهوم "أخلاق القـــراءة" (The Ethics of Reading)، وقـــد كان هؤلاء يرون أن التفكيكية تجعـــل القارئ حرًا في أن يجعل النص يعني أي شيء يرتئي أن يعنيه(٢)، وهو ما يعتبره عملاً لا أخلاقيًا.

وما يراه جوهريًا في التفكيكية هو الاستجابة للغة الأدب ذاتها، واحترام الـــنص فوق كل شيء؛ هذا الاحترام للنص في فعل القراءة هو ما يقود ميلر إلى القـــول بالقـــراءة التي تقرأ نفسها، أو القراءة التي تقوم بالقراءة، وأن التفكيكية ليست أكثر أو أقل من قراءة جيدة لذاتها(٣).

وعـــلى هذا الأساس فقد اتخذ أمثلته من مؤلفين يقرؤون أعمالهم كما يدعـــي، وهـــذا مـــتفق مع الفكر التفكيكي في جعل النصوص تفكك نفسها بنفســـها. وهذا الفهم يجعل القراءة مفهومًا مرتبطًا بالنص بدرجة أساسية دون اعتـــبار لـــدور القارئ كذات لها وجودها الواعي و المستقل، وهو ما سيكون هدفًـــا لانـــتقاد التفكيكية كما سيأتي؛ فدريدا بحث عن البنية غير المتجانسة في الـــنص من أجل قراءته، ودي مان بحث عن العمى في النص ذاته، و استند ميلر إلى مقولـــة "الحجر القلق" في النص لجعله يفكك نفسه، وفي كل هذه الآراء لا

---

(١) المرجع السابق، ص(٨٤).

(٢) ميلر، جي هيليس، أخلاقيات القراءة، ترجمة سهيل نجم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص(٢٠).

(٣) المرجع السابق، ص(٢١،٢٢).

يوجـــد أي امـــتزاج لكيـــنونة القارئ المستقلة والواعية بالنص، فبدت القراءة تأسيسًـــا عـــلى ذلـــك فعالــــية نصية أخـــذت شرعيتها من فرضية الفكر التفكيكي ...

الأمر مختلف تمامًا في فهم القــــراءة لدى كـــل من جيوفري هارتمان (Geoffrey Hartman) وهارولــــــد بلـــــوم (Harold Bleom)، إذ تظهر ــ لديهمــا ــ تفكيكـــية متنصـــلة من التفكيك، فيدعي بلوم أن لا علاقة له بالتفكيكـــية[1]، ويـــرى هارتمان أن أهمية عمل دريدا في أنه يهدم أي اختلاف أساسي بين النصوص الأدبية والنقدية، حيث إننا أنفسنا النص، ويرى أنه ليس هـــناك تناقض بين الكاتب الخلاق (Dichter) والناقد المفكر (Deuker)، وأن عـــلى الكتابة النقدية أن تصبح كالأدب توظف الحيل المجازية والبلاغية نفسها للنصوص الأدبية، إذ النقد الأدبي لا يؤدي خدمة ثانوية للأدب[2].

واســـتنادًا إلى ذلك يصبح مفهوم القراءة لدى بلوم أكثر تطرفًا، بحيث يحل الناقد مكان الكاتب، وتنعدم الفروق بين عمليهما، وهو يرى أن القصائد لا شـــيء سوى كلمات ترجع إلى كلمات أخرى، وهذه الكلمات ترجع إلى كـــلمات أخرى وهكذا...، وهذا ما يجعل النص الشعري ــ حسبما يرى ــ ســـاحة معركة نفسية، فيها يحارب الشاعر القوي لتحرير خياله من أثر أسلافه، والـــناقد القوي يشبه الشاعر في ذلك، فليس هناك نصوص ولكن علاقات بين نصـــوص، هـــذه العلاقات تعتمد على فعل نقدي؛ سوء قراءة أو سوء فهم[3]، ولذلك فالقراءة لديه هي "خطأ كتابة كما هي الكتابة خطأ قراءة".

---

(1) زيمـــا، بيير ف.، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م، ص(١٤٨).

(2) Newton, K. M, Interpreting the text, (٨٨).

(3) المرجع السابق، ص(٨٩).

فالنقد لدى بلوم هو سوء فهم،أو سوءقراءة خلاق(creative misreading)[1]، ولذلـــك فهـــو مـــثل هارتمان لا يقبل بالنقد الأدبي أن يكون نوعًا من صناعة الخدمة، إنه إنتاج كما هو الأدب[2]، وبالتالي فنقده سيقرأ كما تقرأ أي قصيدة، وكل شعر يصبح ـــ بالضرورة ـــ نقدًا منظومًا (verse – criticism)، كما أن كل نقد يصبح شعرًا منثورًا (prose – poetry)[3].

إن هذا المفهوم للقراءة الذي يقوم على اعتبارات نصية، أو اللغة النصية، قـــد وجه له الانتقاد من قبل بعض النقاد في مرحلة ما بعد البنيوية، وقد ارتبط هذا النقد بمجـــــلة تدعى (Boundary٢)، ومن أشهر النقاد فيها وليام سبانوز (William Spanos) محـــرر المجلـــة، وجوزف ريدل (Joseph Riddel)؛ وهو الـــناقد التفكيكي خارج جماعة ييل (Yale)، وقد أكد هؤلاء النقاد التزامهم بما أسموه "تأويلية ما بعد حديثة" (Post Modern Hermeneutics)، محاولين بذلك الربط بين فلسفة هيدجر (Heidegger) وتفكيكية دريدا.

لقـــد وجهـــوا نقدهم للتفكيكيين ـــ في هذه المجلة ـــ من حيث أنهم يـــرجعون الأمر إلى النص ونظامه لا إلى التأويل الناتج عن القارئ، فاهتمامهم ينحصـــر بـــ"كيف تعني النصوص؟" أكثر منه بـــ"ماذا تعني؟"، ومثل هذا النقد يجب أن لا يعرف بالتأويلية ولا بالشعرية مع أنه أقرب إلى الأخيرة، فهو فحص لأساس اللغة في هذا أو ذاك النص[4].

لقـــد اهـــتم سبانوز ـــ بشكل خاص ـــ بمفهوم هيدجر عن الديزاين (Dasein)؛ أو الوجـــود في العالم على أساس زماني ومكاني "الآن وهنا"، وهذا

---

(١) المرجع السابق، ص(٨٩).

(٢) المرجع السابق، ص(٩٠).

(٣) المرجع السابق، ص(٨٩).

(٤) المرجع السابق، ص(٩٥).

حول التركيز من النص إلى القارئ، الذي يعيد اكتشاف النص، ويتلخص ذلك بـــ"دع كـــون النص يكون .. دعه يقول كيـــف يقف مع الكون"[1]، وهذا يعني أن الأمر حواري بين القارئ والنص.

و قـــد نـــاقش ســـبانوز واحدًا من أهم مبادئ التفكيكية وهو انعدام المركزية العقلية في النص، فهو يرى أن الأدب من اليونان إلى مرحلة الحداثة قد حكم بهذه المركزية، وأن أدب ما بعد الحداثة هو الذي نجح في إبعادها[2].

ونصـــوص ما بعد الحداثة هي التي تقوض المركزية العقلية عند القارئ، وتـــؤدي إلى عـــدم استقرارها، فتشجع القارئ ـــ من خلال فعل القراءة على الدخول في علاقة حوارية مع النص ليجرب سيطرته الزمانية للوجود في العالم[3] على هذا النص.

وقـــد حـــاول جوزف ريدل حمل هيدجر ودريدا بالتساوي، فاقترح أنه يجـــب عـــلى الـــنقد الأدبي أن يحـــاول جمع "اللعب الحر" لدريدا مع الاهتمام الهيدجري بالوجود، ويرى أنه يجب على ما بعد البنيوية بصفتها شكلاً من النقد الأدبي ألا تكون منفصلة عن نقد ثقافي أكثر عمومية[4]، وخلاصة ما يرمي إليه ناقدو التفكيكية هو تأكيد وجود النص كحدث في حياة القارئ لا كلعبة دوال بشـــكل مســـتقل وحيادي عنه، ومفهوم القراءة المترتب على هذا التوجه يبدو كحدث أنطولوجي يتم خلاله التفاعل والحوار بين القارئ والنص.

لا شك أن الحديث عن تلقي التفكيكية في النقد العربي يستوجب الكثير مـــن الحذر والتدقيق، فليس من السهولة بمكان اكتشاف ذلك، إذ تتباين أوجه

---

[1] المرجع السابق، ص(٩٦).

[2] المرجع السابق، ص(٩٦-٩٥).

[3] المرجع السابق، ص(٩٧).

[4] المرجع السابق، ص(٩٨).

هذا التلقي من التصريح المباشر بتبني التفكيكية منهجًا نقديًا، ولعل أول من قام بذلـــك – عـــلى نحو مباشر – عبد الله الغذامي في دراسته لشعر حمزة شحاتة، وقـــد افتقرت محاولته للدقة في نقل التصورات النقدية، كما اقتصر "على القدر المقـــبول منها في الوسط الثقافي العربي المحافظ"[1]، كما ظهرت جهود مماثلة من حيـــث جـــرأتها في تبني التفكيكية كما في قراءة بسام قطوس لقصيدة "تنويمة الجـــياع" للجواهري دون وعي بقضاياها، إلا أن ذلك لا يعني أن النقاد العرب جميعهم قد تعاملوا مع التفكيكية بهذه البساطة، بحيث يتم التعامل معها كما لو أنهـــا منهجية عادية، إذ تضمر بعض القراءات التي قدمها كمال أبو ديب وبشير القمـــري نزوعًا واضحًا لتمثل الممارسة التفكيكية في نقد الشعر العربي الحديث دون أن تقـــدم الآراء التفكيكـــية عـــلى نحو مباشر، وسيتم تاليًا مناقشة هذه القـــراءات على نحو مفصل، لكن ما هو مثير – أيضًا – أن الفكر التفكيكي قد ظهـــر مـــنذ فترة مبكرة من خلال تقديم فكر الحداثة، إذ يعتبر أدونيس "المنظر الأول لحـــركة الحداثة العربية، وبالتالي المبشر الأول للاتجاه التفكيكي في النقد العـــربي الحديـــث"[2]، وقد خاض بعض النقاد العرب أمثال خالدة سعيد ويمنى العـــيد وكمـــال أبي ديب في قضايا التفكيكية تحت اسم الحداثة[3]، إلا أنه مما لاشك فيه أن آراء هؤلاء النقاد لم تخرج عن أطرها النظرية في الغالب.

فعلى الرغم من وقوف أبي ديب عند بعض النصوص الشعرية الحديثة في دراســـته "الحداثة، السلطة، النص"، إلا أن هذه الوقفة لم تكن قرائية، وإنما بدا مـــن الواضـــح أنهـــا محاولة لتجسيد فكرة الحداثة التي هي صدى للتصورات

---

(1) الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، ص(٢٠٨).

(2) المرجع السابق، ص(٢٠٩).

(3) المرجع السابق، ص(٢١٢).

التفكيكية، وهذا ما يظهره قوله: "لقد جسدت الحداثة في حركتها انهيار المركز، انهيار الإجماع"(١)، ويمثل على فكرته من خلال الإشارة إلى بعض النصوص الحديثة مثل: "أنشودة المطر" للسياب و"سوق القرية" للبياتي و"إسماعيل" لأدونيس، وقد أشار فيما يخص النص الأخير الذي حظي بأطول وقفة إلى أنه لن يدرس النص وأنه سيتعامل مع مقاطع منه(٢)، وذلك يشير إلى أن دراسة الغذامي تعد الأولى من حيث محاولة تقديم التفكيكية بالقدر الذي تسمح به بيئة ثقافية محافظة في قراءة النص الشعري العربي الحديث.

لقد تدرج الغذامي في عرضه للنظرية الأدبية المعاصرة من آراء الشكلانيين الروس عن الشعرية (أو ما دعاه الشاعرية) ثم جوانب من الأسلوبية والنقد الجديد (New Criticism) والبنيوية إلى أن انتهى إلى التفكيكية (أو ما دعاه التشريحية)، وهذا يعطي عمله ميزة لفت الانتباه إلى تطور هذه التصورات النقدية في الساحة النقدية الغربية، حيث لم يكن النقاد العرب على صلة وثيقة بها، وكان غرضه من ذلك كما قال: "استخراج منهج لي لدراسة شاعري الخاص"(٣)، ولا يشكل أي من هذه الاتجاهات منطلقه الأساسي إلى أن يصل إلى "التشريحية"، فيعلن عن تبنيه لها منهجًا نقديًا يرتكز فيه على مفهومين:

الأول: الأثر و"هو التشكيل الناتج عن (الكتابة)، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثًا ثانويًا يأتي بعد (النطق) وليس له من وظيفة إلا أن يدل على

---

(١) أبو ديب، كمال، "الحداثة، السلطة، النص"، ص(٣٩).

(٢) المرجع السابق، ص(٥٨).

(٣) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص(٣١).

النطق ويحيل إليه"[1]، والأثر – بهذا الفهم – يأتي "بعد النص ومن خلاله ومن قبله"[2] كما يقول الغذامي.

الثاني: نظرية التكرارية، وهي "فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة. فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد، وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص، وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسم أقدامها في الصحراء تلقائيًا"[3]، ويصبح هدف النقد البحث عن الأثر.

وتكمن المشكلة فيما يقدمه الغذامي – على الصعيد النظري – في خلطه بين الآراء البنيوية وما بعدها كما في نظرته إلى مفهوم النص، حيث يعده كما ورد لدى "النقد الجديد" والبنيوية وما بعدها كما لو أنه مفهوم واحد، فهو يعده "صدى لنصوص أخر"[4]، ويستند كذلك في تقديمه لهذا المفهوم إلى ما قدمه بارت بشأن التفريق بين العمل الأدبي والنص[5]، مع أن ما قدمه بارت في هذه التفرقة ينتمي إلى ما بعد البنيوية، ولم يكن – في حقيقته – سوى رد على مفهوم النص (أو العمل الأدبي) لدى البنيوية، وهذا يكشف عن عدم تبين

---

[1] المرجع السابق، ص(٥٣).

[2] المرجع السابق، ص(٥٤).

[3] المرجع السابق، ص(٥٦).

[4] المرجع السابق، ص(٦٢).

[5] المرجع السابق، ص(٦٢).

الغذامـــي "الفروق الدقيقة بين الاتجاهات النقدية المتعارضة"[1]، ولعل هذا المزج يرجع – أساسًا – إلى طبيعة المرحلة التي تم خلالها تلقي النقاد العرب لاتجاهات الـــنظرية الأدبـــية الغربية، فالغذامي يختزل في هذه الدراسة تاريخًا طويلاً للنقد الغـــربي، وهـــو ما أدى إلى مزج آراء عديدة تنتمي إلى اتجاهات متعددة وربما متباينة، ثم جمعها في بوتقة واحدة.

يتحدث الغذامي عن أسس القراءة التي يسعى إلى إقامتها قبل أن يصل إلى التطبيق فيحصرها فيما يلي:

١. إعطاء سلطة للقراءة والقارئ على النص[2].
٢. المعـــرفة التامة بالسياق – حتى لا نقع في فوضى القراءة كما يقول – كشرط أساسي للقراءة، وما يقصده بالسياق هو السياق الأدبي المرتبط بالأجـــناس الأدبـــية[3]، وهـــو أمر غريب للغاية أن يعتقد ناقد يتبنى طـــروحات التفكيكـــية التي لا تقيم اعتبارًا لتقسيم الأدب إلى أجناس مـــتمايزة وتضمها تحت مفهوم "الكتابة" مثل هذا الاعتقاد. كما يظهر مدى الحيطة من فوضى القراءة وهي مسألة لا تحتملها التفكيكية.
٣. القـــراءة ليس تلقيًا آليًا، والقارئ "ليس مجرد متلقٍ ولكنه يمثل حصيلة ثقافـــية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضـــاري الشـــمولي"[4]، وهذه الإشارة توحي بالكثير من معطيات "نظرية التلقي". وتحدث الغذامي عن أفق القارئ وامتزاجه بأفق النص

---

[1] الشرع، علي، "منهجية الغذامي وتصوراته النقدية ملاحظات على كتابه "الخطيئة والتكفير""، الأقلام، كانون الثاني ١٩٨٩، ع١، ص(٥٠).
[2] الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص(٧٥).
[3] المرجع السابق، ص(٧٨).
[4] المرجع السابق، ص(٧٩).

الـــذي ضمن عنوان جزئية لديه[1]، ومع ذلك فإن الغذامي يبدو متعلقًا بالمظاهر العامة لا الأصول المرجعية والمفاهيم الإجرائية العملية مثل "أفق القـــارئ" و"الفـــراغ في النص أو البيـــاض" التي عبر عنها بالعناصر الغائبة[2].

٤. القراءة فعالية أدبية وليست مجرد مظهر ثقافي، تقوم على إحضار عناصر الغياب إلى النص، التي هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ النص"[3].

توضح هذه النقاط نظرة الغذامي للقراءة والنص، إذ لكل كلمة في النص تـــاريخ يتم استحضاره على درجات متفاوتة في القراءة، ومستقبل هذا التاريخ يـــأتي من قدرة الإشارة على الإيحاء، فتتوارد إلى مخيلة القارئ آلاف الأصداء، وبهذا فإن آلاف القصائد – كما يقول الغذامي – تشترك بمد القارئ بوسائل التفسير لإشارات قصيدة ما[4].

وهـــذا ما فعله الغذامي في تناوله لشعر حمزة شحاتة؛ فالمبدأ هو "تفسير الشـــعر بالشـــعر" من خلال سياقين: الأول عام "هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي"، والآخـــر خاص "هو مجموعة إنتاج كاتبها"[5]، ويبدأ الغذامي ممارسة القراءة على شعر حمزة شحاتة بإقرار عدد من المنطلقات منها:

١- أن اللغة هي "الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك، وتشخيصها هو تشـــخيص للحقيقة الإنسانية، وبذا تصبح دراسة الأدب فعالية

---

(١) المرجع السابق، ص(٧٥).

(٢) المرجع السابق، ص(٨١).

(٣) المرجع السابق، ص(٨٤).

(٤) المرجع السابق، ص(٨٤).

(٥) المرجع السابق، ص(٨٤).

فلسفية مثلما هي تجربة جمالية"[1]، وهذا ما يسعى إليه في قراءته لشعر حمزة شحاتة.

٢- تبني التفكيكية منهجًا، ويحدده – بعد ذلك – بدقة مميزًا بين منهجه وبين ما قدمه دريدا، فهو لا يريد "نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه"[2]، وإنما يشير إلى أنه يفضل طريقة بارت في القراءة التي تقوم على اتجاهين:

١. التشريحية تفكيك مرحلي لأجزاء النص ومن ثم بناء النص من جديد.

٢. أن تصبح التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص[3].

ويحاول الغذامي أن يلتزم بمنطلقاته النظرية، فيحد النص بأنه "بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف إلى الجملة إلى السياق إلى النص ثم إلى النصوص الأخر"[4]، ولذلك يرى أن التحليل التشريحي للنص "لا بد أن يكسر النص إلى وحدات صغرى ويميزها ليقيم الصلة بينها وبين مداخلاتها"[5]، وهذا يعني تقسيم النص إلى شرائح أو محاور يطلق عليها الغذامي مفهوم "الجملة" التي تعني – لديه – "أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس"[6]، ويشبهها بـ"الصوتيم" في الألسنية، إذ لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها، وهي وحدة تبنيها عناصرها، ويقوم عمله التشريحي على تمييز

---

(١) المرجع السابق، ص(٨٥).
(٢) المرجع السابق، ص(٨٦).
(٣) المرجع السابق، ص(٨٧).
(٤) المرجع السابق، ص(٩٠).
(٥) المرجع السابق، ص(٩١).
(٦) المرجع السابق، ص(٩١).

الجملـــة عما سواها لأنها مختلفة، ولأن وجودها ينشأ من العلاقة بينها وبين ما ســـواها[1]، وبذلك فإن قراءته – كما يصفها – تقوم بحركة مزدوجة "تبدأ من الـــنص لـــتفككه إلى (جمل). ويتم تمييز هذه الجمل وتصنيفها حسب مستواها الفـــني، ثم تقـــوم بإدراج كل مجموعة من هذه الجمل مع مماثلاتها في النصوص الأخـــرى لـــنفس الكاتب ... ومن هذا التمييز والدمج للجمل نستخرج من الأعمـــال الكاملة نصوصًا جديدة قمنا نحن بترتيبها"[2]، وهذا الوصف يوضح مـــدى البساطة والآلية في فهم التفكيكية على أنها مجموعة من الإجراءات التي يمكن تتبعها خطوة خطوة للحصول على قراءة تفكيكية.

إن مـــتابعة جهد الغذامي – فيما يخص القراءة التطبيقية – يظهر بعده في كثير من جوانب عمله عن التفكيكية بصفتها ممارسة قرائية، فقد حصر اهتمامه في فكـــرة الـــنمـــــــوذج الأعلى (Archetype)، وقد كرر هذه المقولة مرات عديـــدة[3]، كما أن هناك حضورًا واضحًا لفكرة اللاشعور الجمعي التي قدمها يونغ، وقد ربط ما بين النموذج الأعلى وبين نموذج الخطيئة والتكفير الذي يرى أنـــه يقوم على ثنائيات مثل: آدم/الرجل – حواء/المرأة "وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة" على حد تعبيره[4]، وهي العلاقة التي يحكمها مركزية محورية خطـــرة تظهر في "الخوف منها والإغراء" هذه المحورية هي صورة لـــ"التفاحة". ويتمثل النموذج بعدد من الثنائيات المتقابلة: آدم – حواء، الفردوس – الأرض، وهو ما يعده النموذج الأعلى الذي تتحرك نصوص شحاتة لتشكيله[5].

---

(1) المرجع السابق، ص(٩٣).

(2) المرجع السابق، ص(٩٣).

(3) المرجع السابق، الصفحات: (١٠٩) و(١١٠) و(١١٣) و(١٣٦).

(4) المرجع السابق، ص(١١٢).

(5) المرجع السابق، ص(١١٣).

واهتمام بمسألة الثنائيات ووجود مركزية محورية تحكمها يعد إقرارًا بوجود نظام ما تسعى القراءة لتحقيقه في شعر حمزة شحاتة، وهو ما ترفضه التفكيكية أساسًا كما مضى، وهذا أمر يشير إلى مفارقة واضحة عن الممارسة التفكيكية.

إن القراءة التي يقدمها الغذامي لشعر شحاتة تبرز بوضوح مدى بعده عن التفكيكية، فهو يهدف – في النهاية – إلى الفهم والتفسير، فيقول: "والذي يهمنا من هذه الفكرة صلتها بالإبداع الفني ومدخلنا من خلالها إلى (تفسير الأدب)"[1]، ويؤكد ذلك بسعيه من وراء الوصول إلى النموذج في شعر شحاتة إلى "أن نفهم أدب شحاتة وأهم من ذلك أن نستطيع أن نفهم نفسية شحاتة مما يزيل لغز هذا الرجل ..."[2]، وتظهر هذه الأقوال صلتها بالمنهج النفسي، "ولعل المنهج النفسي (بخاصة فكرة اللاوعي الجمعي، كما قدمها كارل يونغ) قد ظفر باهتمام الغذامي أكثر مما ظفر به المنهج التفكيكي"[3].

لقد سعى الغذامي إلى تلمس صورة الخطيئة التي اقترفها آدم (حمزة شحاتة) في شعره ونثره، ويتابع – بعد ذلك – البحث عن صورة الفردوس والعناصر الأخرى التي حددها في النموذج، ويؤكد الغذامي – أكثر من مرة – وعي شحاتة بهذا النموذج فيقول: "يصل شحاتة إلى مرحلة الوعي التام بالنموذج، ويتصرف في باقي حياته على فلسفة النموذج"[4]، وهذا – أيضًا – مما يبعده عن التفكيكية التي ترى أن ما تصل إليه القراءة شيء آخر غير ما كان

---

(1) المرجع السابق، ص(١٣٦).

(2) المرجع السابق، ص(١١٣).

(3) الشرع، علي، "منهج الغذامي وتصوراته النقدية"، ص(٥٠).

(4) المرجع السابق، ص(١٧٧).

يعرفه أو يظن المؤلف أنه يقوله كما ظهر من حديث بول دي مان عن لحظات العمى مثلاً.

إن تصور الغذامي عن النص الأدبي يبعده كثيرًا عن التفكيكية التي يدعي تبنيها تحت مسمى التشريحية، حيث ينظر إليه على أنه نص إبداعي بمفهومه المستمد من علم النفس، فيقول: "وصدور العمل الإبداعي من النماذج البدائية الموروثة من الأسلاف نظريًا يمثل نظرية مهمة في علم النفس وفي تفسير الإبداع، وهو يمثل لنا أساسًا نظريًا يتجه أدب شحاتة بقوة إلى تأكيده من خلال استجابة نصوصه لعناصر نموذجنا المقترح"[١]، وفي هذا الفهم للنص الأدبي ما يخالف طروحات التفكيكية على نحو واضح، إذ يتحدث التفكيكيون عن الكتابة ويتحاشون استخدام العملية الإبداعية[٢].

إن ظهور ملامح التفكيكية أمر لا يمكن إنكاره في قراءة الغذامي لشعر شحاتة، غير أنها تبدو محدودة للغاية أو مفهومة فهمًا آليًا مترتبًا على كون التفكيكية منهجية يمكن تطبيقها تطبيقًا أمينًا باتباع بعض الإجراءات، فقد أشار إلى أن كلمات النص هي إشارات حرة كل كلمة فيها قصدت لذاتها[٣]، هذا الاعتبار للإشارة الحرة مستمد من طروحات التفكيكية كما يقدمها دريدا، لكن فهمه جاء ظاهريًا، إذ يتصور دريدا الفكرة على أساس أن العلامة (الإشارة اللغوية) حرة في اللغة، وتقوم الكتابة بلعبة تسعى إلى تنظيم حركة العلامة، ثم إن الكتابة – اللعب "يعود على نفسه، ماحيًا الحد الذي كان يعتقد بإمكان

---

(١) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص(١٣٨).

(٢) الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، ص(٢٠٥).

(٣) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص(٢٧٠).

تنظيم حركة العلامات انطلاقًا منه، وجارًا معه جميع المدلولات المطمئنة، مطوحًا بجميع الأماكن الحصينة"[1].

وهذا يعني – كما يعبر دريدا – تدمير مفهوم العلامة ومنطقها، وتصبح الكتابة منطوية على اللغة وليس العكس، عند هذا الحد تصبح العلامة حرة في الكتابة.

لقد فهم الغذامي التفكيكية فهمًا آليًا على أنها عملية هدم ثم بناء، بهذا الفهم الذي ينفصل فيها الهدم عن البناء، فيصف عمله بقوله: "وهذا ما جعلنا نفكك النصوص إلى جمل، فنأخذ ما كان منها شاعريًا ونضمه إلى مثيلاته في النصوص الأخرى، ونبعد منه ما هو غير شاعري ونغفله من دراستنا"[2]. فممارسة التفكيكية كما يصفها هي عملية تتم عبر خطوات إجرائية منفصلة عن بعضها، يجمعها عملان منفصلان هما الهدم الذي يتضمن – لديه – تفكيك النصوص إلى جمل، ثم عزل ما هو غير شاعري وإبعاده، ثم يأتي دور العمل الثاني وهو البناء فيقوم بتجميع ما حصل عليه من العمل الأول، وضمه مع ما يماثله من نصوص أخرى، وهذه الطريقة تبقي الغذامي بعيدًا جدًا عن التفكيكية بوصفها ممارسة واستراتيجية لا ترى في الهدم والبناء سوى عمل واحد لا يمكن تجزئته.

ومن الملحوظ أن ثمة كثيرًا من آراء التفكيكية التي يقدمها الغذامي ولا يتمثلها تمامًا، ففي "تشريحه" لقصيدة "جدة" يتحدث عن تحول الجملة اللغوية من المستوى العيني ثم التصوري (الذهني) ثم اللفظي وأخيرًا الكتابي[3]، مع أن

---

[1] دريدا، الكتابة والاختلاف، ص(١٠٤).
[2] الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص(١١٥).
[3] المرجع السابق، ص(٢٩٨-٢٩٩).

الفكـــر التفكـــيكي لدى دريدا يرفض أن تكون الكتابة ملحقًا بسيطًا بالكلام، فالكلام – بحسب ما يقوله دريدا – ليس "أكثر من قناع لكتابة أولى"[١]، على الرغم من أن الغذامي نفسه كان قد تطرق إلى تصور دريدا عن الكتابة[٢].

إن جهد الغذامي في تبنيه للتفكيكية لا ينحصر في "الخطيئة والتكفير"، إذ عـــاد – مرة أخرى – لتقديم دراسات عدة لنصوص شعرية حديثة من منطلق تصـــوره لمـــا دعـــاه "التشريحية" التي تشهد شيئًا بسيطًا من التعديل يتمثل في الاســـتناد إلى "نحوية النص" القائمة على اعتبار النص "دالاً عائمًا"، وهو مفهوم كان قد استقاه من لاكان (Lacan)[٣].

ويعـــد الدلالة "إمكانية قرائية غيابية تتأسس من القارئ بناءً على أعراف الجـــنس الأدبي وســـياقات دلالاتها الكبرى"[٤]، وهي آراء تبدو أكثر قربًا من تصورات التفكيكية، إلا أن ذلك لا يمنع من القول إن قراءات الغذامي ما زالت تتسم بالمزج بين أكثر من اتجاه في النقد من خلال ما دعاه النقد الألسني، الذي يشـــكل أســـاس نصوصـــية النص، وهو يشمل – لديه – البنيوية والسيميائية والتفكيكية، ومن ثم يحدد منهجيته بالانتقاء من مجمل ما فيها معتمدًا على خمسة مفاهـــيم هي: "الصوتيم والعلامة والإشارة الحرة والأثر وتداخل النصوص"[٥]، ويجمـــلها – في الـــنهاية – منهجه التشريحي الذي يريد الدخول من خلاله إلى النص الأدبي[٦].

---

(١) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص(١٠٥).

(٢) انظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص(٥٢).

(٣) المرجع السابق، ص(٥١).

(٤) الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص(٣٧).

(٥) المرجع السابق، ص(٨١).

(٦) المرجع السابق، ص(٨٢).

حقيقة إن منهجية الغذامي التفكيكية تشهد كثيرًا من التشويش في الفهم، "ويبدو أنه لم يدرك تمامًا الخلفية الفكرية للاتجاه النقدي (التفكيكية) الذي انبرى لتطبيقه"[1]، وهي حقيقة لم يدركها كثير من الدارسين نظرًا لارتكازهم على تنظيراته وتجاهلهم لعمله التطبيقي[2]، على الرغم من أن ذلك لا ينفي أنه يحظى بمكانة مميزة في النقد العربي الحديث[3].

إن محاولة أبي ديب تبدو أكثر إثارة في ممارسة القراءة التفكيكية، فقد تضمنت دراساته: "الواحد/المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم" و"جماليات التجاور" شكلاً من الممارسة التفكيكية دون التصريح بذلك أو الارتكاز على بعد معرفي ذي صلة واضحة بالفكر التفكيكي، ففي الدراسة الأولى لا يبدو أن أبا ديب يقصد من "الواحد/المتعدد" مجرد بنية دلالية ثنائية يحكمها قانون التضاد كما اعتاد قراء أبي ديب، ولكنه يوظف هذه المفاهيم من منطلقات قرائية تنتمي إلى ما بعد البنيوية ولاسيما التفكيكية، فما يرمي إليه من قوله: "الواحد/المتعدد" إنما هو نوع من تجريد العلاقة بين الدال والمدلول كما هي ماثلة في الثقافة العربية، وقد أشار إلى ذلك بقوله: "لقد بلغ التروع إلى التعددية في الثقافة العربية المعاصرة حدًا من القوة جعل الشعر يرفض النمطية والصيغة الموروثة الجاهزة، رفضًا حادًا، وقد تمثل رفض النمطية في واحد من أكثر تجلياته عمقًا وجوهرية هو رفض العلاقة الاصطلاحية الجاهزة بين الدال

---

(1) الشرع، علي، "منهج الغذامي وتصوراته النقدية"، ص(٤٩).

(2) انظر مثلاً: سليمان، خالد، "عبد الله الغذامي من "الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي" دراسة انتقائية"، في كتاب: الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، تحرير وتقديم عبد الرحمن السماعيل، كتاب الرياض، ديسمبر ٢٠٠١/يناير ٢٠٠٢، ع٩٧و٩٨، ص(١٢٧). والمقالح، عبد العزيز، "الدكتور عبد الله الغذامي والتأسيس لمنهج عربي في النقد الأدبي في كتاب الخطيئة والتكفير" في المرجع السابق، ص(٢٦٩).

(3) انظر ما يقوله مومني، قاسم، "عبد الله الغذامي وقراءة النص"، في المرجع السابق، ص(٤٠١).

والمدلـــول. والعلاقـــة بـــين الدال والمدلول هي بطبيعتها علاقة جماعية، نمطية، وبالـــتالي تجسد مطلق الوحدانية، لأنها تنفي أي إمكان للتمايز الذي قد ينتجه الفرد أو تعدد الأفراد في المجتمع اللغوي"[1].

ويرى أبو ديب في إعادة التسمية فعلاً ثوريًا ورفضًا للجماعة و"للوحدانية وللقيم المتشكلة الثابتة و(تأكيدًا باهرًا) للتمايز والتعدد والفردية"[2].

ويظهر ذلك من خلال وقوفه عند بعض الدوال التي استخدمت في الشعر العـــربي المعاصر بعيدًا عن سياقها ودلالاتها المعتادة، كما في استخدام عبد العزيز المقالح لفعلي القراءة والكتابة بطريقة غير مألوفة[3].

ويـــتعامل أبو ديب مع هذه الظاهرة (ظاهرة إعادة التسمية) كما يدعوها عـــلى أنها ظاهرة شعرية في تجربة الشعر المعاصر، ولعل الأهم من ذلك أنه ينظر إليها على أنها تمثل خروجًا عن الرؤية المركزية المحددة للعالم[4].

فهذه الطروحات ذات الصلة الواضحة بالتفكيكية تشير إلى أمرين هما من مكتسبات الاطلاع على التفكيكية على نحو مباشر:

الأول المقولة التي قامت عليها التفكيكية من أن الدال لا يحيل إلى مدلول واحـــد ونهـــائي (المدلول الفائق) كما مرّ، وهو المقصود من الإشارة الحرة أو اللعب عند دريدا.

والثاني مقولة انعدام المركزية العقلية التي قال بها دريدا.

---

(1) أبو ديب كمال، "الواحد/المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم"، فصول، مج١٥، صيف ١٩٩٦، ع٢، ص(٤٧-٤٨).

(2) المرجع السابق، ص(٤٨).

(3) انظر: المرجع السابق، ص(٤٦-٤٧).

(4) المرجع السابق، ص(٤٨).

ويتحدث أبو ديب عن أنماط الخروج عن علاقة الدال بالمدلول المتوارثة، فيـــتحدث – أولاً– عن "الانتقال باللغة من كونها شيئًا ثابتًا إلى كونها بؤرة من الاحتمالات ..."[1]، ويمثل على ذلك بلفظة "الجرح" في استخدام أدونيس لها، فـــيرى أن الجـــرح يرتفع "إلى مستوى الرمز الذي يستقي مقومات تشكله من تعامل الشاعر الفرد مع المفهوم – اللغة، من جهة، والبنية الثقافية – الاجتماعية الكلية، كما تتجلى في تمثل الشاعر الفرد لها"[2].

ويشـــير – ثانيًا – إلى "تكسير الدلالة الواحدة المستقرة وتفجير دلالات جديدة للفظة المفردة"[3]، وينتقل إلى الحديث عن التعددية الناجمة عن التركيب، ويقـــف عـــند مقطع من نص أدونيس "هذا هو اسمي"، ويتناول نماذج من بنى تركيبية يقوم بتشكيلها بما يسمح بتعدد دلالاتها، كما في قول أدونيس: "أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري / طفونا ترسبنا" إذ يضع احتمالين للقراءة على النحو التالي:

أعضاؤك أرض تدور حولي وأعضاؤك نيل يجري.

تدور حولي أرض وأعضاؤك نيل يجري[4].

إن الـــرؤية التي ينطلق منها أبو ديب في استفادته من التفكيكية تمتزج بهم ثقافي عام؛ فالواحد الذي تم الخروج عليه هو وحدانية المنظور التي يصفها على النحو التالي: "ووحدانية المنظور تنبع من وحدانية الإيمان: الإيمان بحقيقة واحدة

---

[1] المرجع السابق، ص(٤٣).

[2] المرجع السابق، ص(٤٤).

[3] المرجع السابق، ص(٤٥).

[4] المـــرجع الســـابق، ص(٦٢). وربما كان أول من لفت الانتباه إلى الإمكانيات المتعددة لقراءة الجمل الشـــعرية فـــي نص أدونيس هذا خالدة سعيد في قراءتها للنص، راجع الفصل الأول من هذه الدراسة، ص(١٤٦) وما بعدها.

مطلقة لا بديل لها"، وعلى صعيد التعددية يقول: "أما الرؤية عبر تعددية المنظور فإنها النقيض الجذري لذلك، فهي تجسد موقفًا نسبيًا، متشككًا، من الحقيقة"[١]، ويحصر أبو ديب خصائص بنية الواحد/المتعدد بما يلي:

أ. هي بنية تطرح البحث والتساؤل بديلاً للقبول والاستكانة والتكرار.

ب. ترفض الإجماع وتجسد انهياره.

ج. ترفض مركزية الصوت والسلطة ووحدانيتها.

د. ترفض أن يكون المتكون الراسخ (الماضي) مصدرًا للشرعية ورؤية العالم.

ه. تصر على أن تكون التجربة بكل تعقيدها وتشابكها وإشكالاتها مصدرًا لمثل هذه الرؤية.

و. ترفض القبول بأشكال وصيغ مسبقة جاهزة مكتملة التشكل.

ز. تبحث عن تجاوز مستمر لها وإبداع دائم أشكال وصيغ جديدة ومتجددة.

ح. تنفي وحدانية الحقيقة بكل أشكالها وتؤمن بتعددية جوهرية في الوجود.

ط. تلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء وتطرح رؤيا تواشجية متجاوزة للعالم.

ي. تسعى إلى تحويل النص الأدبي، والبنية الثقافية من نص وبنية مغلقين إلى نص وبنية مفتوحين[٢].

---

[١] المرجع السابق، ص(٧١).

[٢] المرجع السابق، ص(٨٢-٨٣).

إن هـذه الخصـائص جميعها تـرجع في حقيقتها إلى فرضيات الاتجاه التفكيكي، غير أن ما يلفت الانتباه في هذه الدراسة أن أبا ديب قد أخفى صلته تمامًا بالتفكيكية على غير المعهود قياسًا على ما فعله عندما قدم البنيوية، ويبدو أن ذلك يرجع إلى أمرين:

الأول أنه لا يقدم التفكيكية بشكل تام وصريح، وإنما يستفيد من بعض جوانبها ممتزجة بالفكر الحداثي عمومًا، ولذلك يظهر مدى بعده عن تبني مبادئ التفكيكية بشكل مباشر، كما تغيب — في الوقت ذاته — إحالاته إلى التفكيكيين الغربيين.

والثاني أن أبا ديب يدرك تمامًا أن التفكيكية ليست مجرد منهج نقدي يمكن تطبيقه بسهولة، فهي ممارسة منتجة، وليست مجرد تطبيق لعدد من المبادئ الإجرائية.

ولعل في عمله التالي "جماليات التجاور"، الذي يعد تطويرًا لما ورد في هذا البحث من آراء وأفكار، ما يكشف عن اقتراب أكثر مما تطرحه التفكيكية، فقد حاول تقديم طريقة مختلفة وغير معهودة في الكتابة، إذ تنم كتابته عن رغبة واضحة في تمثل الممارسة التفكيكية، ويجسد ذلك من خلال إجراءات عدة من خلال محاولته كسر نسق الكتابة بإضافة حواشي عديدة، وإضافة تشكيلات متعددة بطريقة الكتابة مثل تشكيل عبارة "الوطن العربي العالم العربي" على النحو التالي: "الو العا العربي طن لم"[1]، إلا أن ذلك لا يشكل البعد الأساسي الذي ينطلق منه أبو ديب في كتابته، فهو يقيم تصوره على معطى أساسي هو إقامة مفهوم "التجاور" بديلاً لمفهوم "الوحدة"، ولا يتعامل مع هذا المفهوم

---

[1] أبو ديب، كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص(٣٩).

بوصفه مفهومًا فنيًا فحسب، بل إنه يقدمه على اعتبار أنه نسق مهيمن ضارب في أعماق الثقافة الإنسانية والثقافة العربية على وجه الخصوص، فيقول: "فانهيار جماليات الوحدة يعبر عن نفسه شعريًا في بزوغ جماليات التجاور، وانهيار جماليات الوحدة يتجسد أيضًا في انهيار مفهوم الوحدة وبزوغ الدعوات إلى التخلي عن الفكر الانصهاري والاعتراف بتعددية الأعراق واللغات والديانات والمذاهب والعقائد وإقرار حضورها في فضاء ما"[1]، وما يعلي أبو ديب من قيمته تأكيدًا لقيام جماليات التجاور لا يبدو على قدر كبير من الأهمية، فالاعتراف بتعدد الأعراق واللغات والديانات والمذاهب مطلب معروف منذ فترات بعيدة، ولعل الرغبة التي تحدو كمال أبا ديب هي ممارسة الكتابة فحسب من منطلق رؤية تفكيكية، وقد برزت العديد من آراء التفكيكيين في ثنايا كتابته، إذ يشير إلى مسألة "انهيار المركز"[2] المستمدة من مقولة دريدا عن انعدام المركزية العقلية، وأشار – أيضًا – إلى تشابك النشاط النقدي مع الإبداع الفني وانهيار الحدود الفاصلة بينهما وهي الفكرة التي سعت إلى توطيدها التفكيكية من خلال حديثها عن "الكتابة" أدبية كانت أم نقدية بديلاً لتوزيع النصوص على أجناس أدبية متمايزة.

إن الرؤية شديدة الصلة بين ما يقدمه كمال أبو ديب في كتابه هذا وما قدمه في بحثه السابق "الواحد/المتعدد" من حيث الرؤية الفكرية التي يحاول تدشينها، لكنه – هنا – يحاول أن يكون في كتابته أقرب إلى الممارسة والفعالية الكتابية مما كان عليه الأمر في الدراسة السابقة التي أظهرت فهمًا غير متبلور فعليًا للتفكيكية، ويؤكد ذلك بقوله: "أطمح إلى تحرير النقد من جماليات

---

(١) المرجع السابق، ص(٩٤).

(٢) المرجع السابق، ص(٣١).

الوحـــدة والتـــناغم والتجانس وسيطرة اللغة النقدية السائدة والمفاهيم الدارجة ومحتمات التناسق والاكتمال..."[١]، أما النصوص الشعرية التي يستحضرها أبو ديـــب في كتابـــته فقـــد أكد من خلالها فكرته عن التشظي بالاستشهاد بهذه الأشـــعار كما في قول محمود درويش في "شتاء ريتا الطويل": "لغتي شظايا"[٢]، مؤكـــدًا أن انكسار لغة المبدع هو دليل على تشظي الذات وتشظي العالم، أو الـــتقـــاطع معهـــا والـــتداخـــل مـــا بـــين الكتابـــة والنص الشعـــري[٣]، مؤكـــــــــدًا – في الـــنهاية – الفكرة التي ينطلق منها وهي "المجاورة" التي تتجسد في تشابك الفضاءات الإبداعية، ومنها نصه النقدي على حد تعبيره[٤].

إن لجوء أبي ديب إلى هذا الشكل من الكتابة يؤكد وعيه لطبيعة الممارسة التفكيكـــية[٥]، إذ يحاول أن يتمثل بعض المقولات التي قدمها النقاد التفكيكيون مـــثل "ما لا يمكن حسمه" (undecidable)، أو تمثله لمقولة البحث عن الخيط الجامع الذي سيحل النص كما قدمها ميلر، وذلك كما في قراءته لشعر محمود درويـــش وعلاقـــته بالقضـــية الفلسطينية، إذ يقول: "في وجه الانهيار والتفتت الفلسطيني يبقى إيقاع محمود درويش نسيجًا محكمًا لا يتفتت ولا يتشظى، غير أنـــه نســـيج هش لأنه يتألف من تكرار شرنقي فإذا ما انفرط فيه خيط انحلت الشـــرنقة كلها"[٦]، ويحاول أبو ديب فعل ذلك – حقًا – من خلال مواجهة شـــعر درويش بالسؤال الذي يحل القضية (قضية تحرير فلسطين من الاغتصاب

---

[١] المرجع السابق، ص(٤١).

[٢] المرجع السابق، ص(٥٧).

[٣] المرجع السابق، ص(٥٩).

[٤] المرجع السابق، ص(٦١).

[٥] يشير أبو ديب إلى ترديد اسم دريدا ومصطلحاته في الكتابات العربية دون أن يفهم عمله فهمًا عميقًا، المرجع السابق، ص(٦٤).

[٦] المرجع السابق، ص(٨٠).

الصهيوني)، ويقلبها إلى (قضية تحرير درويش من اغتصاب فلسطين له) ، بطرح أسـئلة من مثل: "ما الذي يبقى من الشعر المتمحور حول فلسطين حين تتحرر فلسطين أو يحل السلام مع إسرائيل حتى دون أن تتحرر؟"[1]، ويحكم كتابة أبي ديـب تصور مفاده أن ما يكتبه هو نص يتقاطع ويتشابك مع نصوص إبداعية أخـرى عديـدة نـثرية وشعرية، وهي متوزعة تتقاطع فيها اهتمامات متعددة سياسـية وثقافية ونقدية، فتارة يتحدث عن التقلبات السياسية[2]، وتارة أخرى يتحدث عن الحداثة الشعرية[3].

إن كتابة أبي ديب في هذا العمل تشكل محاولة جديدة في ممارسة القراءة للنصوص الشعرية وسياقاتها الثقافية عامة، وهي محاولة يصعب تقييمها والحكم علـيها، إذ إنها تمزج النظري بالعملي، ولا تقدم ممارسة قرائية للنصوص، وإنما تفـتح نفسها للنصوص التي ضمت إليها، إضافة إلى ذلك -- وهو الأهم — أنها تـبدو مصـطنعة، وتبدو طروحاتها غير متجذرة بحق في الكتابة التي يقدمها أبو ديب نفسه، ولعل في إلحاحه على "الإبداع" كما يتجلى في عنوان الدراسة وفي مواقع عديدة في المتن، ما يشكل خرقًا واضحًا لأهم طروحات التفكيكية، فأبو ديـب يـنظر إلى كثير من النصوص على أنها عملية إبداع تفجرت في لحظات معيـنة ودون أي اتفـاق أو توافق في معطيات الإبداع نفسه[4]، إذ يبدو من الغريـب أن تتبنى قراءة تعتمد كثيرًا على مبادئ التفكيكية مفهوم الإبداع، في حـين أنها لا تقيم للإبداع اعتبارًا ما دامت كل النصوص هي نصوص قراءة لما سبقها.

---

[1] المرجع السابق، ص(٨١).

[2] المرجع السابق، ص(٩٨).

[3] المرجع السابق، ص(٢٤٧) وما بعدها.

[4] المرجع السابق، ص(١٨٧) و(٢٧٩).

وتظهـــر حالـــة تمثل الممارسة التفكيكية على استحياء لدى بعض النقاد العـــرب، من مثل كتاب بشير قمري "مجازات"، حيث يرتكز إلى أحد المفاهيم الأساسية للتفكيكية وهو مفهوم "الكتابة"، إذ يحاول من خلاله أن يؤسس لموقع الكـــتابة وفعاليتها، فيتحدث عن صراع الكتابة مع المؤسسة التي تنتمي إليها[١]، ومـــن خـــلال ممارســـة الكتابة يردد بشير القمري ما يطرحه حولها بوصفها التمسرح و"اللعب"[٢]، ويشير إلى العلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ، فيقول: "(مـــن "يقـــرأ" من: الكاتب أم القارئ؟)"[٣]، ويؤكد أن "كل قراءة هي قتل للمقروء وإشاعة روح الموت ومناخه ... بل إن هذه القراءة تحمل القارئ على الرحيل بعيدًا عن أسطورة الكاتب لخلق أسطورة القارئ الماجن الجلاد..."[٤]، إلا أن كل ذلك يتمحور حول الكتابة فقط وعلاقتها بالسلطة والمؤسسة والمنع والـــتحريم لينظر إلى الكتابة على أنها فعل أنطولوجي[٥]. من خلال هذا المفهوم يقـــارب بشـــير قمري بعض التجارب الشعرية لشعراء معاصرين مثل الشاعر المغـــربي أحمد المجاطي والعراقي بلند الحيدري وغيرهما، لكن مقاربته تقف على تخـــوم النص وحدوده ولا تجاوزها، فيقف القمري عند مقاطع من نصوص مثل "كـــبوة الريح" و"الفروسية" و"القدس" للمجاطي ليصف هذه النصوص بقوله: "تخلق القصيدة المجاطية، تنمو وتتشكل في بؤرة رمم لغوية تضـــرب في غـــور

---

[١] القمري، بشير، مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص(١١).

[٢] المرجع السابق، ص(١٢).

[٣] المرجع السابق، ص(١٢).

[٤] المرجع السابق، ص(٢٤).

[٥] المرجع السابق، ص(١٨).

وتقاطعـــات – امتدادات اللغة العربية الراقية الأثيلة"[1]، ويتحدث عن الشعراء أمثال أحمد المجاطي على أنه "وريث اللغة وليس وارثها فحسب"[2] أي أنه ملك اللغة.

إن تعابير كثيرة تتخلل كتابة القمري تشي بحضور واضح لمنطلقات الفكر التفكيكي، حيث يغدو النص – على حد قوله – "أي نص منكتب في صورته النهائـــية التي نقرأها، جدلية للهدم والبناء، جدلية هدم وبناء أو جدلية الهدم ثم البـــناء ...، ومـــا نقـــرأ، ما قد نقرأ، ليس سوى نص محتمل للقراءة والكتابة. للقـــراءة وإعـــادة القراءة وإعادة الكتابة"[3]، ولذلك لا تتحدد هوية النص فيه وحده، فهويته "مجازية لالتماس سلالة مهاجرة من نصوص خفية وظاهرة، قبل النص، بعد النص، بين القبل والبعد"[4]، أي في اللامحدد، وفيما لا يمكن حسمه. ويهتم بشير القمري في مقاربة نصوص بلند الحيدري بالحوارية التي تجسدها مع الذاكـــرة الشـــعرية الموروثـــة، ومع تجارب شعرية معاصرة كالسياب والبياتي وأدونيس...[5].

حقـــيقة إن مـــتابعة ما يقاربه بشير القمري لا توصل إلى نتيجة ما، فهو يقـــدم أصداء عامة، ويقدم لغة وصفية لتصورات نظرية وليس للنصوص ذاتها، ويـــتقوقع في كتابـــته، ولا يمـــارس أي شـــكل من القراءة على النصوص التي يستحضـــرها، فتبقى بمنأى عن كتابته، ولا يوظف – في الوقت ذاته – الآراء الـــنظرية المستمدة من التفكيكية كما أن النصوص التي يقاربها لا تشعر بصلة ما

---

(1) المرجع السابق، ص(٣٩).
(2) المرجع السابق، ص(٤٠).
(3) المرجع السابق، ص(٤٤).
(4) المرجع السابق، ص(٤٤).
(5) المرجع السابق، ص(٨٦).

مـــع مـــا يكتبه، فقد يكون بالإمكان استبدال أي منها دون أن يؤثر ذلك في شيء.

إن التـــنوع الـــذي يشهده توظيف تصورات التفكيكية في النقد العربي الحديث لهو خير دليل على عدم إدراك حيثيات هذا الاتجاه النقدي، وعدم توفر الجـــو الثقافي لظهور مثل هذا التوجه في قراءة نصوص الشعر العربي الحديث مع أن بعض هذه النصوص يفتح المجال أمام ممارسات قرائية من هذا القبيل.

وإذا كانـــت الدراســـتان الســـابقتان قد تحاشتا التصريح بتبني الاتجاه التفكيكي في القراءة على نحو مباشر، فإنه قد ظهر من استغل المعلومات النظرية المقدمة عن التفكيكية كفلسفة ومنهج نقدي ليحاول تطبيقها – من خلال فهم مبســـط – على قراءة النص الشعري. ومن هؤلاء بسام قطوس في "استراتيجية التفكـــيك: مقدمة نظرية وإجراء تطبيقي"، ولقد اختار قصيدة "تنويمة الجياع" للجواهري ليطبق عليها هذا المنهج. فبدأ بعرض مناسبة النص، تاريخه وظروف نشـــره، وهـــي أمور مستبعدة – في الأصل – من القراءة التفكيكية، ثم يتابع قـــراءته بالـــتماس المباشـــر بلغة النص الشعري وما تحمله من تناقضات (دعوة الشـــعب إلى الـــنوم وهو جائع والجائع لا ينام)[1]، ومن جهة ثانية يطلب من الجـــياع النوم بحراسة آلهة الطعام، وفي تناقض ثالث يطلب منهم النوم على نغم البعوض وعلى المستنقعات، كل هذا – في نظر الناقد – يجعل القصيدة تبدو "في بنيـــتها السطحية تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها في بنيتها العميقة تحمـــل بنائيتها وانسجامها الذي لا يخفى على القارئ الفطن"[2]، وهو ما يثير الاستغراب إذ يبحث عن الانسجام والبنائية في النص في ظل قراءة تفكيكية!

---

[1] المرجع السابق، ص(٣٣).

[2] المرجع السابق، ص(٣٤).

إن تعـــامل الـــنقاد العـــرب مع التفكيكية يظهر مدى المباينة في فهمها والتعامل معها، كما يظهر من جهة أخرى ألا مشكلة في التنظير، إذ يسهل نقل الآراء والتصـــورات نظريًا، لكن المسألة ليست مسألة نقل وإنما تمثل هذه الآراء والنظريات في التطبيق بما يمكن من الحديث عن هجرة النظرية كما عبر إدوارد ســعيد، فقد تعددت طرق النظر إلى التفكيكية، فخلط بها اتجاهات أخرى كما هـــو الحال لدى الغذامي، وقدمت على شكل ممارسة كتابية كانت أقرب إلى تمـــثل روح التفكيكية لدى أبي ديب وبشير القمري بدرجة أقل، وإن امتازت قـــراءاتهما بالبعد عن النصوص الشعرية، ثم هناك محاولة لحصر التفكيكية ضمن مجموعـــة مـــن المفاهيم والإجراءات ثم تطبيقها بصورة آلية دون إدراك لحيثياتها وكـــنهها، وهو ما يشير إلى أن محاولات النقاد العرب في تطبيق التفكيكية تبقى ســـطحية وغير عميقة، وفي بعض الأحيان غير مدركة للخلفيات الفكرية التي قامت عليها التفكيكية.

نظرية التلقي (Reception Theory)

يشــير ظهور نظرية التلقي إلى أنها كانت "صدى للتطورات الاجتماعية والفكــرية والأدبــية في ألمانــيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة"[١]، إذ إن لها أبعادهــا الفلسفية المرتبطة بالفلسفة الظواهرتية (Phenomenology) التي تقيم تــرابطًا بــين تجربة الذات والعالم المحيط بها، فقد قدم كانت (kant) الفلسفة المتعالية (Transcendental Philosophy) التي تفصل بين التجربة والذات على أســاس أن إدراك العقــل للظاهرة يستند إلى الحساسية التي تتشكل في الذهن مسبقًا قبل الظاهرة، وبواسطة هذه الحساسية تتولد المفاهيم والظواهر في الذهن قبليًا فيما يطلق عليه كانت "الصورة المحضة للحدوس"[٢]، وبذلك فإن العقل لا يــدرك الشــيء بذاته، وإنما يدرك ظاهره ونمط التأثر به[٣]. وقد اختلف الأمر كثيرًا مع هوسرل (Husserl) في فلسفته الظواهرتية، "إذ يذهب هوسرل إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم"[٤]، وهــو ما أدى إلى تشكيل رؤى فلسفية جديدة حول عملية إدراك العالم المحيط وارتــباطها بشــكل كلي بدور الأنا المتعالية (Transcedental ego) في تحديد المعنى وتحديد الحقيقة من خلال مفهوم القصدية (Intentionality) الذي عني به

---

(١) هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص(٣٥).

(٢) كنط، عمانوئيل، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، بدون تاريخ، ص(٦٠).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٠).

(٤) سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ص(١٦٩).

هوسرل "أحادية الاتجاه (من الذات إلى الموضوع قيد الفحص)"[1].

وقد كان لفلسفة هيدجر (Heidegger) دور بارز في تعديل هذه النظرة من خلال تركيزه على الكينونة بدلاً من الذات المتعالية عند هوسرل، فقد طرح مفهوم الديزاين (Dasein) (الكينونة – هنا)[2] أو "ترك الموجود يوجد"[3]حيث لم يعد الأمر منحصرًا بقصدية القارئ في تعامله مع النص، بل بترك الحرية للنص في أن يوجد وجودًا منفتحًا، فيصبح حدثًا في حياة القارئ.

لقـــد شـــكلت هـــذه الفلسفات إضافة إلى جهود أخرى ولاسيما لدى الفلاســـفة الألمـــان أمـــثال جادمر (Gadamer) وإنجاردن (Ingarden)[4] إلى تشـــكيل فلســـفة نظرية (التفسير) أو الهرمونيطيقيا (Hermeneutics)، والتي أفضـــت بدورها إلى ظهور اتجاه نقدي بارز في مرحلة ما بعد البنيوية كان مدار اهـــتمامه القارئ كأساس في العملية النقدية، وهو ما عرف بـــ"نظرية التلقي" الـــتي قـــدم أشـــهر طروحاتها الناقدان الألمانيان هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وفلفجـــانج إيزر (Wolfgang Iser)، وقد كان ياوس منشغلاً – بشكل أساسي – في البحث عن تاريخ للأدب بوصفه حافزًا لدراسة الأدب من خلال سعيه لتأصيل جماليات التلقي. ومن هذا المنطلق فقد رأى "أن الأدب

(1) سلفرمان، ج. هيو، نصيات، ص(١١٨).

(2) إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ص(١١١).

(3) هيدجر، مارتن، التقنية – الحقيقة – الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥، ص(٢٦).

(4) انظـــر: هولـــب، روبرت، نظرية التلقي، ص(٨٤) وما بعدها، وص(١٢٣) وما بعدها. ولمزيد من التفصـــيل يمكـــن مراجعة: نصر، عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة ناشرون – لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٦.

ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي"[1].

وقد بحث عن كيفية توحد التاريخ و علم الجمال، فأشار إلى أن "أول استقبال من القارئ لعمل ما يحدد قيمته الجمالية، مقارنًا بالأعمال التي قرئت من قبل، والدلالة التاريخية لذلك أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل..."[2]، إن هذا يعني أن عملية تأريخ الأدب لا تخضع للنصوص الأدبية وحدها، وإنما يقوم تلقي القارئ لهذه النصوص بدور أساسي في هذه العملية، وذلك يتأسس على ما يسميه ياوس أفق التوقع (horizon of expectation).

وقد كان إيزر أكثر عمقًا في تقديمه لفعل القراءة والبحث عن الآلية التي تتم بها، فهو يرى أن ما هو أساسي لقراءة أي عمل أدبي هو تفاعل بين بنيته ومتلقيه[3]، أي أنه لا يقدم عمل القراءة على أنه حرية للقارئ وإنما يحيل ذلك إلى ما يوفره النص للقارئ. فالعمل الأدبي لديه يشتمل على طرفين: أحدهما فني (artistic) والآخر جمالي (aesthetic)؛ فالطرف الأول هو نص المؤلف، والآخر هو الإدراك المنجز من قبل القارئ، ولا يمكن للنص أن يكون فعليًا دون أحدهما[4].

إن القراءة ــ كما يقدمها إيزر ــ عملية منتجة وذات فعالية وليست مجرد استجابة، ومتعة القارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجًا، ويتم ذلك

---

(1) هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص(١٥٢).

(2) المرجع السابق، ص(١٥٣).

(3) Iser, Wolfgang, The Act of Reading, Atheory of Aesthetic Respanse, (٢٠).

(4) المرجع السابق، ص(٢١).

عـــندما يتـــيح له النص أن يحضر ملكاته وقدراته الخاصة لتقوم بدورها[١]، وأن ذلك لن يتـــم دون عمليـــــة مشاركة بين رغبة القارئ وبنية النص. ويطرح إيـــزر ـــ في ظـــل هذا الفهم ـــ مفهوم القارئ الضمني (Implied Reader)، الذي يبدو كمعطى من معطيات النص بالدرجة الأولى، وهو مفهوم له جذوره الراســـخة المغروسة في البنية النصية، وهو ما لا يمكن تحديده بالقارئ الحقيقي، فهـــو بنية نصية ذات وجود أسبق من المتلقي مهما كان تحديده[٢]، وهذه البنية تســـمح للقارئ بالانطلاق من نقاط معينة فيها تلائم أنواعًا مختلفة من القراء، وهـــذا يجعل عملية القراءة قائمة على لعب داخلي متواصل بين توقعات القارئ ومـــا هـــو موجود في النص[٣]. فهذه النظرة تجعل القراءة ذات فعالية في تناول الـــنص، بـــل إنها تقيم مفهومه على حضور واضح للقارئ في بنيته، ودون هذا الحضور لن يكون للنص وجود فعلي.

إن مـــتابعة هـــذا الاتجاه في النقد تشير إلى تجذره في عمق الفكر والثقافة الغربـــية والألمانية بشكل خاص، وإذا كان ثمة من رابط فكري وثقافي بين هذا الاتجـــاه وبين الثقافة العربية فربما أمكن إيجاد صلات قوية له من خلال مفهوم "التأويل" المتجذر في التراث العربي، والذي كان بمقدور النقاد العرب الارتكاز عليه في بناء منهجهم في القراءة.

---

[١] المرجع السابق، ص(١٠٨).

[٢] المرجع السابق، ص(٣٤).

[٣] المرجع السابق، ص(١١١).

لقـــد تم تقـــديم "نظرية التلقي" في النقد العربي الحديث من خلال جهود الترجمة والتنظير في كثير من الدراسات[١]، لكنه لم يتبلور كاتجاه في قراءة النص الشـــعري العـــربي الحديث بشكل صريح ومباشر. فدراسة علي جعفر العلاق "الشـــعر والـــتلقي" لا تقدم قراءة للنصوص الشعرية بقدر ما تهتم بعلاقة الشعر بجمهـــور المـــتلقين كما سيتضح فيما يتلو. غير أن ذلك لا ينفي ظهور أثر هذا الاتجـــاه في القراءة من خلال اعتماد بعض الدراسات على مفهوم التأويل كما هـــو الحال في دراسة أسيمة درويش "مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس"، حيـــث تقـــرأ قصيـــــدة أدونيس "هذا هو اسمي" من منظور تأويلي على حد تعـــبيرها[٢]، وتبني التحليل على مرحلتين تصفهما بقولها: "مرحلة أولية وصفية ظاهراتـــية أتقصى من خلالها تشكلات الإشارات اللغوية والظواهر الأسلوبية، ومرحلة ثانية دلائلية تستند في التأويل إلى التشكلات والظواهر"[٣].

وفرضـــية المنظور التأويلي تطرح مجموعة من الرؤى التي تشكل الأسس المنهجـــية في عمـــل الناقدة، حيث يتعين مفهوم النص بأنه مهيأ لتلقي التأويل ومتسم بالاحتمالية والتعددية. وتتعين هوية القراءة بأنها لقاء مع النص "تستولد الـــتجربة الإنسانية – الإبداعية الكامنة فيه برؤية جديدة" لتنتج نصًا جديدًا هو الـــنص الواصـــف[٤]، ومن هذا المنطلق تنظر إلى قصيدة أدونيس على أنها نص

---

[١] مـــن أبـــرز الدراســـات المترجمة كتاب روبرت هولب، نظرية التلقي، وقد سبق أن أحيل إليه، أما الدراســـات العربـــية فهناك دراسة محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤. الذي اشتمل على التنظير لاتجاه التلقي وعلاقته بالتأويل، ثم التحليل لقصيدة لابن طفيل.

[٢] رويـــش، أسيمة، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص(٧٧).

[٣] المرجع السابق، ص(٧٧).

[٤] المرجع السابق، ص(٧٨).

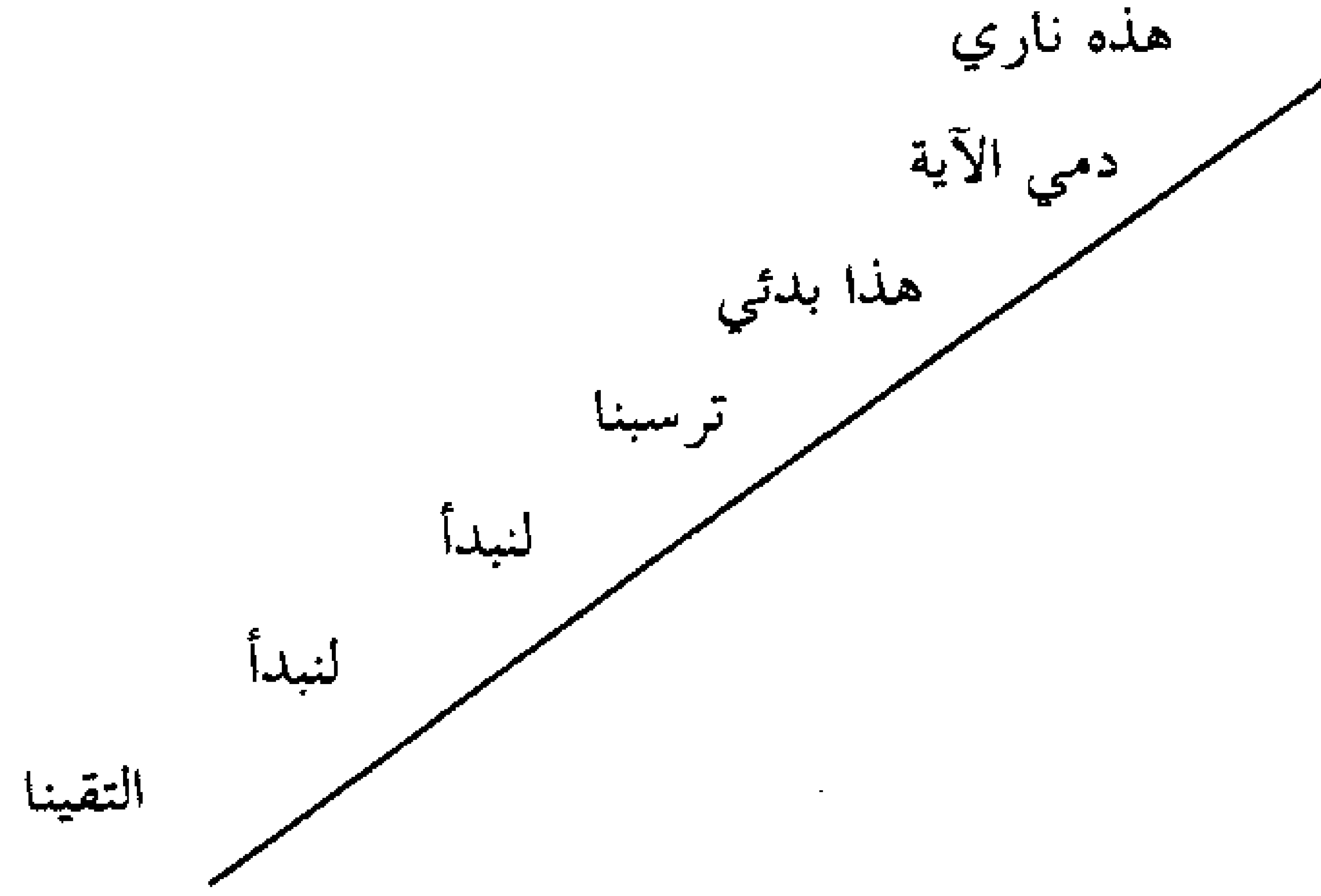
مفــتوح، حيث يصبح النص "جسدًا هلاميًا قابلاً للتشكل في وجوه عدة، دون صـــيغة نهائـــية. وهنا تفرض الكتابة على القارئ جهودًا لا بد من بذلها لإعادة تشكيل الوحدات المبعثرة، وتأليف الصيغة النهائية"([1]).

وفي ظـــل هـــذا الفهم تحضر آراء عديدة تفصح عن صلتها بالآراء التي قدمـــت في اتجـــاه نظرية التلقي، مثل المشاركة في إنشاء النص وتأليفه([2])، أو الفـــراغات والبياض في النص، وهو ما عبرت عنه الناقدة بالعناصر "المكتوبة في الـــنص ولكن بحبر سري"([3])، إضافة إلـــــى إشارات عدة تؤكد دور القارئ وحضـــوره المنـــتج بعد إطلاق النص من سلطة المنشئ/ الشاعر، وإعطاء الحرية للقارئ لإعادة بناء نصه([4])، وهي إشارات لا تخفي صلتها بنظرية التلقي، ولكن يبقى السؤال حول مدى تفعيل هذه الإشارات في قراءة نص أدونيس الشعري.

تلجأ الناقدة في القراءة إلـــــى متابعة جمل النص وعناصره، حيث تلحظ حضـــوراً كثيفاً للأفعال في المقطع الأول من النص([5])، ثم تقوم بتوزيع أصوات الـــنص مـــن خلال تحديد الزمان والمكان وصوت الشاعر والصوت الجماعي والصـــوت الثوري...، فالمكان هو المدينة/ الوطن، والزمان هو الحاضر، والزمن الآتي هو زمن الثورة والتغيير.

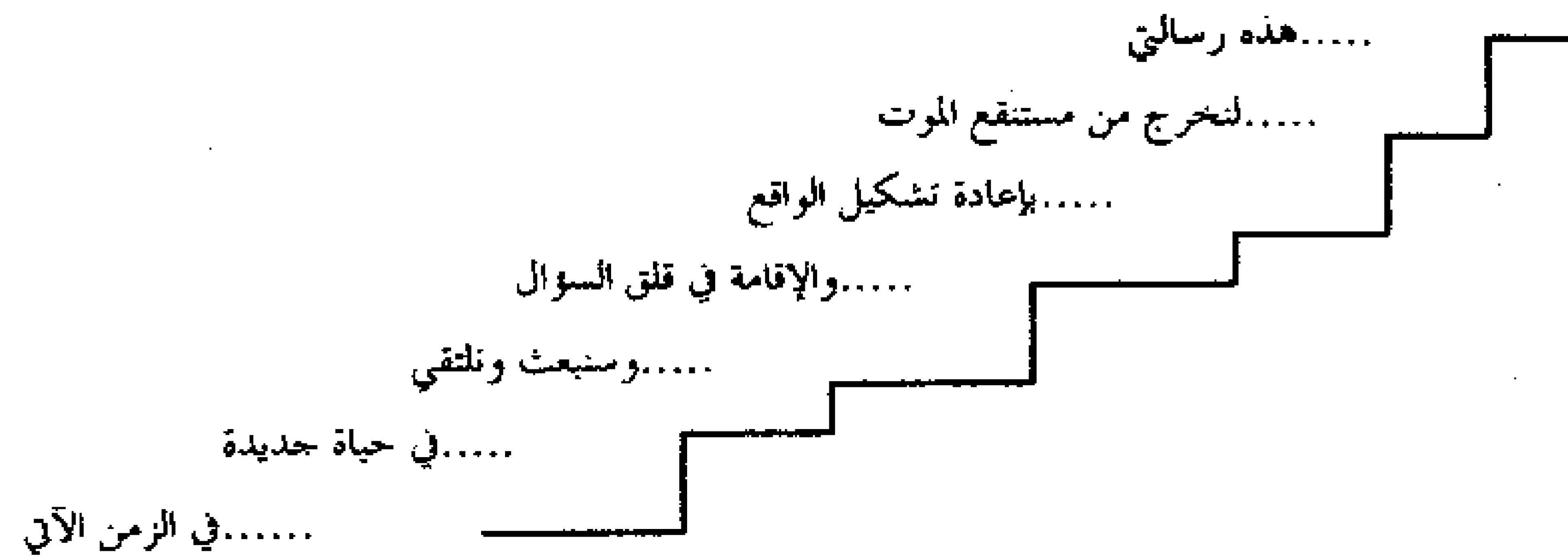
ثم تبحـــث عن حركة المحاور وتحولاتها في النص، وتهتم –بشكل خاص– بتوزيع بعض الألفاظ في مقاطع النص، فترى أن المقطع الأول يتشكل من خط مائل شديد الحدة في وضوحه ودقته في الفصل بين الكلمات على النحو التالي:

([1]) المرجع السابق، ص(٨٢).
([2]) المرجع السابق، ص(٨٢)
([3]) المرجع السابق، ص(٨٢)
([4]) المرجع السابق، ص(٨٤)
([5]) المرجع السابق، ص(٨٧).



معتمدة في رسمها على شكل توزيعها في النص، وهو أساس لا يبدو متيناً إلـــــى درجة تسمح لها بالقول إن هذا الخط "يحدد النواة المركزية التي تدور حولها القصيدة بأكملها"(١)، إذ تم تجاهل ألفاظ أخرى وعناصر على قدر كبير مـــن الأهمية مثل: ماحياً كل حكمة والطوفان والناس ومرايا...، وربما كان من الأولى الالتفات إلـــى ما ميز في النص كتابياً من خلال طباعته بخط صغير.

وتعـــيد الـــناقدة تشكيل النص بممارسة القراءة عليه بفعالية تأويلية لتقابل المسار السابق بتشكيلها الخاص على النحو التالي:



(١) المرجع السابق، ص(٨٨)

ولا يشـــكل هـــذا الخط –في نظرها- الاحتمالية الوحيدة للنص، إذ قد يـــتراءى خط آخر متراكباً فوق الخط السابق، وهذه الخطوط تسمح بقراءة ما جاء في الطرف الأيمن للخط المائل وفي الطرف الأيسر له، وتقوم خلال ذلك بما تدعوه ممارسة حقها في إعادة تشكيل الجمل([1])، إذ تغير قول أدونيس التالي:

أرض تدور حولي أعضاؤك

نيل يجري طفونا ترسبنا

ليصبح على النحو التالي:

أرض تدور حولي

أعضاؤك نيل يجري فيه طفونا ترسبنا

إذ تـــرى في حـــرف الجـــر والضمير (فيه) عنصراً غائباً عن النص، وأن الشاعر قد ترك بياضاً يشير إلـــــى استمرارية الجملة([2]). ولكن ما كان يجدر الكشف عنه هو قيمة هذا الحرف والضمير ودلالة حذفهما، وأهمية استعادتهما في تشكيل الدلالة والكشف عن الرؤيا المتشكلة. فما قيمة إعادة تشكيل الجمل في القراءة؟ إنه تساؤل لا تجسده القراءة.

إن تشكيل المحاور الدلالية المائلة التي تقدمها الناقدة تبدو متكلفة في كثير مـــن جوانبها. ويظهر ذلك –أولاً- بمحاولة تجريد الجمل الشعرية في تصورين: الحياة أو الموت، ثم توزيع ذلك على مدى الشق الأيمن من المحور والشق الأيسر مـــنه، ثم المحور الدلالي الكامل بمقابلة المحورين السابقين([3])، وتشير إلـــــى أن مبعث هذه المحاور هو رؤية متجذرة في عقل القارئ.

([1]) المرجع السابق، ص(٩١).

([2]) المرجع السابق، ص(٩١).

([3]) انظر شكل ٨ و ٩ و ١٠ في المرجع السابق ص(٩٧، ٩٨، ٩٩).

لقد كانت غاية الناقدة من إعادة توزيع العناصر النصية وتشكيلها في قصيدة أدونيس تبرير منطقها في التأويل من خلال رصد ثلاث نتائج:

١. "الإقرار بأن ليس لهذه القصيدة هندسة مغلقة وثابتة لأنها دفعة أو حركة وليس لهذه الحركة بداية أو نهاية"، وهذه الفكرة منقولة عن خالدة سعيد في قراءتها للقصيدة في حركية الإبداع، وهو ما أشارت إليه الناقدة.

٢. "استحالة توزيعها إلى مقاطع شعرية محددة تدرس المقطع تلو الآخر، لأن للقصيدة بناءً هلامياً لا يسمح بإعادة تشكيل الجمل والنص فحسب، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشعرية نظراً لطبيعة بنائها الاحتمالية".

٣. "تحديد منهج جديد لمتابعة دراسة ما تبقى من القصيدة"([١]).

إن أثراً واضحاً لقراءة خالدة سعيد للقصيدة يظهر بوضوح في هذه القراءة، ليس ذلك على صعيد الإشارة السابقة، بل إن الذي دفع الناقدة -هنا- إلى التلاعب بجمل النص هو التساؤلات التي أطلقتها خالدة سعيد حول كيفية قراءة بعض جمل النص في قولها: "تجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيف تقرأ هذا العبارة مثلاً: "هذيت كي أحسن الموت اصطفيت النهدين بين تقاليدي" هل تقرأ "هذيت؛ كي أحسن الموت اصطفيت.." أم "هذيت كي أحسن الموت، اصطفيت النهدين بين

([١]) المرجع السابق، ص(١١٣).

تقالـــيدي""([1])، وتـــرى أســـيمة درويش أن نص أدونيس نص هلامي قابل للتشـــكيل في وجوه عدة، ولذلك لا بد أن "يأتي دور القارئ في إعادة تشكيل الجمل المبعثرة وإعادة الألفة المستلبة منها ومزاوجة شتاها"([2])، وهو ما تقوم به في بعض الجمل.

وهـــذه الطـــريقة في القراءة ربما أدت إلـــــى التعسف في منح الدلالة للجمل الشعرية والمفردات، فكيف يمكن قبول تفسير قول أدونيس"لنبدأ" دلالة عـــلى الموت([3])، وهو تفسير نابع من الحرص على متابعة المداورة بين التقسيم الثنائي: حياة/ موت، ويصبح من الغريب أن تشير عبارة "زمني لم يجئ" وعبارة "جوعي يدور كالأرض" إلـــــى الحياة([4])، فوضع العبارات في تشكيل وتوزيع مفترض بصورة غير مبررة تماماً أمر أدى إلـــــى تحطيم الأنساق اللغوية وكسر سياق النص بشكل يسمح بمنح العبارات أي معنى يرغب القارئ في أن يمنحها لها.

وإذا كانـــت الـــناقدة تجد ملاذها في هذه الممارسة في التلاعب بالجمل وإعادة توزيعها وهو تراه حقاً لها([5]) على أساس منطقها التأويلي، فإن القراءة لا يمكن أن تكون بهذا القدر من الحرية.

([1]) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص(٨٧-٨٨).

([2]) درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص(١٢١).

([3]) أنظر الشكل ٩ في المرجع السابق، ص(٩٨).

([4]) انظر الشكلين ١١ و ١٥ في المرجع السابق ص(١٠٠ و ١٠٤).

([5]) المرجع السابق، ص(٩١).

صحيح أن قاعدة التأويل عند إيزر تقوم على تحويل النص ليكون مترجماً ناقلاً لعقل القارئ([1])، إلا أن نظرته تقوم على أن القارئ ينطلق من نقاط معينة في النص تسمح له بتشكيل قراءته وتجيز له أن يحضر ملكاته([2]).

إن القـــراءة التي تقدمها الناقدة تظهر مدى الإفادة من معطيات "نظرية الـــتلقي" ولا ســـيما مفهـــوم التأويل من خلال إفساح المجال لرؤية القارئ في تشـــكيل النص بالظهور، وترجيح إحدى الصيغ المحتملة على سواها([3])، وهي تتلاعـــب بتشكيل الجمل إلـــى درجة تقسيم الجملة الواحدة، وتشكيل جمل أخرى بتكرار بعض الألفاظ كما في النموذج التالي من قول أدونيس:

"تحبل النار أيامي أنثى دم تحت نهديها صليل
والإبط آبار دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب
تزلق جرح فرعته وشعشعته بباه وبهار (هذا جنينك؟)
أحزاني ورد"

ليصبح على النحو التالي:

"تحبل النار أيامي نار
أيامي أنثى دم تحت نهديها
أيامي (أنثى) صليل (تحت نهديها) والإبط آبار دمع
أيامي نهر تائه
وتلتصق الشمس عليها كالثوب تزلق
أيامي جرح فرعته وشعشعته بباه وبهار

---

(1) Iser. Wolfgang: The Act of Reading Atheory of Aesthetic Respangs, ١١٢.

(2) المرجع السابق، ص(١٠٨).

(3) درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص(١٢٥).

(هذا جنينك؟) أحزاني ورد"([1])

وتؤكد الناقدة –بعد ذلك– أن هذه القراءة لا تمحو الالتباس في النص([2])، وفي الحقيقة إن ما جاءت به من تشكيل لا يضيف جديداً في توضيح الدلالة، وهذا ما يثير التساؤل حول جدوى هذا العمل، فالناقدة نفسها لم تصل إلى نتيجة ما غير تأكيدها الاحتمالية الدلالية للنص الشعري، وهذا يؤكد أنها لم تفعل شيئاً سوى أنها تنمي بعض ملاحظات خالدة سعيد في قراءتها للنص.

إن الناقدة تتعامل مع النص من منطلق قرائي يستمد بعض مقولاته من "نظرية التلقي"، وهذا ما يتضح من إصرارها على وجود "البياض" في النص([3])، أو عناصر الغياب أو الكتابة بالحبر السري([4])، وهي النقاط التي تسمح للقارئ بالانطلاق في هذا الفضاء المتعدد واللامحدود ليطرح "تأويلاً قابلاً لإعادة التأويل" –على حد قولها– من خلال ما تدعوه "قراءة البياض في القصيدة"([5])، لكن قراءتها تبدو –في كثير من الأحيان– غير قادرة على كشف غموض النص، فمثلاً المقطع الذي أورد سابقاً وأحدثت عليه الناقدة تعديلاتها القرائية، عادت له مرة أخرى في محاولة لقراءة الغموض على حد تعبيرها([6])، غير أنها لم تفعل شيئاً سوى معاينة ظاهرة الغموض ودوافعها لتستنتج من ذلك الخصائص التالية لظاهرة الغموض في شعر أدونيس:

([1]) المرجع السابق، ص(١٢٦). لقد قمت بتوضيح التغييرات من خلال وضع خطوط تحتها في الطباعة. وتفعل الناقدة في مقاطع أخرى، أنظر: ص(٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠).

([2]) المرجع السابق، ص(١٢٦).

([3]) المرجع السابق، ص(١٣٤ و ١٣٦ و ١٤٨ و ٢٠٧ و ٢٢٠ و ٢٢٢ و ٢٩٦).

([4]) المرجع السابق، ص(٢٠٦ و ٢٠٧ و ٢٠٨).

([5]) المرجع السابق، ص(٢٠٧/٢٠٨).

([6]) المرجع السابق، ص(٢١٤).

١. أنه شعر رافض يجيء من الغامض لأنه من المحير غير المكتشف...
٢. في صميم شعريته التواصل والتحاور مع الجماعة والإنسانية كلها، لذلك فهو لا يسمح للغموض والغرابة بنسف الجسور بينه وبينها...
٣. أنه يتواصل مع الجماعة عبر هويته الشخصية ونوعه الخاص..
٤. إنه الشعر الغامض المعادل لرمز غامض في الوجود... ([1])

فيما يبقى النص على غموضه، ولا يتم تفعيل المقولات المستمدة من المنهج القرائي لكشف هذا الغموض سوى في مواضيع محددة وبطريقة آلية، حيث يتم إقحام بعض الألفاظ في العبارات من منطلق أن ثمة ما حذف منها سواء أكان حرفاً أم كلمة أم جملة أم مقطعاً([2])، دون أن يبنى ذلك على تصورٍ كلي للرؤية الخاصة بالنص إلا في حدود عامة كان يمكن الوصول إليها دون عناء شديد مثل: أن النص يجسد الانحطاط الحضاري العربي والكوني، وأن الشاعر يجابه هذا الانحطاط، وأن الابداع هو الباعث على الخروج من الركود والانحطاط([3])، لتستنتج من ذلك أن الرسالة التي تتضمنها القصيدة من أولها إلى آخرها تتجلى في نقطتين رئيستين:

"الأولى أن الإنسان هو الأصل/ الجذر في معادلة الوجود.

الثانية: أن السؤال بدافع المعركة هو الأصل/ الجذر في حركة التطور الإنساني"([4]).

([1]) المرجع السابق، ص(٢١٥ – ٢١٦).
([2]) انظر المرجع السابق، ص(٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٢).
([3]) المرجع السابق، ص(٢٥٥).
([4]) المرجع السابق، ص(٢٥٦).

وتختزل –من ثم– رؤية الشاعر في أن الحياة تبعث من الموت([1])، فكل ما قدم يكشف عن الجانب الإبلاغي في النص الذي يقود إلـــى تعدد الدلالات والانفتاح والبناء الشبكي، في حين أن ثمة عبارات وجملاً ومقاطع بقيت غامضة تمامـــاً لم يكشـــف عن دلالاتها ووظيفتها ضمن التصور الكلي الذي نتج عن القراءة التأويلية.

إن القـــراءة التي قدمتها أسيمة درويش لم تتمكن –في واقع الأمر– من إضاءة النص وكشف أسراره وغموضه.

وعلى الرغم من استغلالها لبعض المقولات التي طرحت في "نظرية التلقي" وكشـــفها عـــن بعض الجوانب الدلالية للنص الشعري، إلا أن السمة الخاصة بمنهجية القراءة التأويلية لم تمارس بفعالية كافية في قراءة النص.

إن تعامل النقاد العرب مع معطيات "نظرية التلقي" لاينحصر في استمداد مقولاتها عن القراءة بصورة مباشرة، إذ تظهر دراسة علي جعفر العلاق "الشعر والـــتلقي" اهتماماً بالتلقي لا على أساس أنه منهجية في القراءة، بل من منطلق بحث علاقة الشعر بالتلقي عموماً.

وعلى الرغم من تقديمه لبعض العبارات النقدية ذات الصلة بنظرية التلقي مـــثل قوله: "ما عاد معنى النص، إذن، إنجازاً لمؤلفه، بل صار نتاجاً أو خلقاً... يقوم به القارئ([2])، إلا أنه يشير إلـــى أن بحثه ليس معنياً –بشكل أساسي– "بالقارئ أو نظرية القراءة" وأن اهتمامه "سينصب على الجمهور المتلقي"([3]).

([1]) المرجع السابق، ص(٢٦٨).

([2]) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي دراسات نقدية، ص(٦٥).

([3]) المرجع السابق، ص(٦٥).

هـذا الاختلاف -كما سيتضح فيما يتلو من حديثه- يقوم على التفرقة بين دور القارئ وفعاليته في التعامل مع النص وبين صورة القارئ في النص([1])، ومما يؤكد ذلك أن علي جعفر العلاق يتحدث عن النص "جسدية النص الشعري"، فيقول: "إن القصيدة العربية ما تزال، في صلتها بالمتلقي، تخفي الكثير من تفاصيل كيانها الفيزيائي"([2])، وتغيير العلاقة بهذه الصورة لدى الناقد يشير إلى قيام رؤيته على مركزية النص وأساسيته، وهذا ما يقلب التصور الذي تقوم عليه "نظرية المتلقي"، إذ يعمل العلاق على زحزحة مفردتي "النص- القارئ" ليستعيض عنهما "بمفردتين أخريين هما: الشاعر، الجمهور"([3])، وهو ما أحال نظرته إلى علاقة التلقي بالشعر والى بحث في علاقة شعر التفعيلة بجمهور المتلقين، وهي مسألة لها بعدها التاريخي بالنسبة للشعر العربي منذ مطلع الخمسينيات([4]).

وقام بتنمية ملاحظاته عن العلاقة العامة التي كشف عنها بين الشعر العربي الحديث وتلقي الجمهور وتحولات هذه العلاقة من خلال قراءته لنصين للبياتي: أحدهما "أغنية إلى ولدي علي" كتبها سنة ١٩٥٥م، والآخر بعنوان "قصيدتان إلى ولدي علي" كتبها بعد عشر سنوات من تاريخ كتابة النص الأول، وقد بدأ قراءته بمقارنة تحولات العنوان فيهما من "أغنية" إلى "قصيدة"، حيث يجسد هذا التحول -كما يرى- "التحول من الانفعال إلى تنظيم الانفعال، ومن الشفاهية إلى النص، ويمثل ذلك

([1]) رالو، اليزابيث، "أخيراً عثر على القارئ"، ترجمة ثامر الغزي، نوافذ، صفر ١٤٢٠هـ -مايو ١٩٩٩م، ع٨، ص(١٣٣).

([2]) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، ص(٦٦).

([3]) المرجع السابق، ص(٦٧).

([4]) المرجع السابق، ص(٧٠).

أيضـــاً، الانتقال من الحضور الفيزيائي للشاعر (الأغنية ترتبط بصوت مؤديها، وهـــو، هنا، صوت الشاعر بدلالة ضمير المتكلم) إلــــى انفصال الشاعر عن قصـــيدته (فالقصيدة لها وجودها المنفصل عن وجود الشاعر نفسه)" ([1])، وما قدم عن النصين كان محصوراً في دائرة اهتمامه: (علاقة الشعر بالجمهور)، حيث يـــتحرر الـــنص الثاني "من روح الشعار ونبرة الخطاب المطلق بالغد، والحلم، وقـــدرة الجمـــاهير عـــلى إنجـــازه، وهي أمور كانت من متطلبات البضاعة الأيديولوجـــية الرائجة عند المتلقي آنذاك"([2])، وهو ما يشكل تحولاً في موقف الشعراء العرب من الاهتمام بالجمهور والخطابية في الشعر إلــــى التحرر نوعاً ما من هذه العلاقة.

إن تمثل النقاد العرب لاتجاه القراءة في "نظرية التلقي" يبدو محدوداً للغاية، ولا يشـــير إلــــى الاكتمال المنهجي على الصعيد التطبيقي، وقد كان مفهوم "التأويل" أكثر حضوراً وفعالية في قراءة أسيمة درويش، وربما ترجع هذه السمة -كمـــا في الاتجاهـــات الأخرى- إلـــى غياب الأبعاد الفلسفية والخلفيات الفكرية التي تكمن وراء هذه الاتجاهات في القراءة.

إن اســـتفادة النقاد العرب من اتجاهات القراءة يتنوع بالقدر الذي يتعلق بمـــدى إطلاعهم على النقد الغربي وبنوعية ثقافتهم، الأمر الذي يجعل ممارساتهم النقدية ممثلة لجهود فردية أكثر منها تأسيساً لاتجاهات نقدية عامة، وتمثل دراسة عـــلي الشرع "استراتيجية القراءة" واحدة من أهم المحاولات في تأسيس منهجية في القـــراءة تعكس تجربته الخاصة وخبرته في التعامل مع نصوص الشعر العربي الحديـــث، وهذا ما يشير إليـــه الناقد في قراءته لنص محمود درويش "أمشاط

([1]) المرجع السابق، ص(٩٠).

([2]) المرجع السابق، ص(٩٤).

عاجـــية" إذ يقـــول: "اعترف أن تجربتي مع درويش وشعره تجربة طويلة، وهذا يقتضي أن أكون أسست لنفسي ألفة مع شعر درويش قبل أن أباشر قراءة هذه القصيدة، وأعترف أيضاً أنني قبل أن أقرأ درويش كنت قد مضيت شوطاً بعيداً جداً في قراءة الشعر العربي المعاصر، وهذا يقتضي كذلك أن أكون قد أسست لنفسي ألفة بمجموعة أعراف كتابة القصيدة العربية المعاصرة"([1]).

لقـــد قدم الناقد اتجاهين في القراءة: الأول هو القراءة التفكيكية، والثاني هـــو القـــائم على "تحليل منهجية القراءة نفسها، أو منهجية القراءة وما يستتبع ذلك من إيجاد أو اكتشاف ما يسمى بنظرية الكفاية الأدبية الخاصة بالقراءة أو القـــارئ...، وكذلـــك اكتشاف مجموعة الأعراف التي يتكئ عليها القارئ في مقاربـــة الـــنص المقروء"([2])، ويبدو أن هذا الأخير هو ما يتبناه الناقد في قراءته كمـــا يتضح من تأكيده أنه سيعفي نفسه من مسؤولية تقييم المحتوى المضموني لـــنص درويـــش، وأنـــه سيعمد فقط "إلـــى بيان أسس منهجية القراءة أو إجـــراءات فعل القراءة"، وما يعنيه "هو بيان آلية فعل القراءة"([3])، بحيث يرتكز عـــلى كفاءتـــه الأدبـــية لقراءة شعر درويش، ولذلك يلجأ إلـــى خبرته في التعامل مع شعر أدونيس في محاولة فهم درويش([4]).

ويحاول الناقد توظيف معرفته من أجل تفسير النص الشعري، ولا يكتفي بمجرد معرفته بأساليب الشعرية، كما تظهر تساؤلات عن دلالة بعض الجمل في

([1]) الشرع، علي، "استراتيجية القراءة منهج نقدي –قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، علامات في النقد، مج ١٠، جمادى الآخرة ١٤٢١هـ، سبتمبر ٢٠٠٠م، ج٣٧، ص(١٦٢).

([2]) المرجع السابق، ص(١٥٩).

([3]) المرجع السابق، ص(١٦٥).

([4]) المرجع السابق، ص(١٧٨-١٧٩).

النص الشعري[١]، وإنما يتابع هذه العملية (توظيف خبرته في قراءة النص) باستغلال معرفته بالنصوص الدينية والأسطورية، حيث يكشف من خلالها عن أمرين: الأول كيفية تشكل نص درويش "أمشاط عاجية" بصفته نص قراءة لسفر التكوين والتوراة؛ فدرويش "قارئ ماهر يبني نصه بفعل القراءة الجادة"[٢]، والآخر يتعلق بالقراءة التي يقدمها الناقد حيث يمارس سلطته على النص التي تبدأ "من حيث ينتهي الشاعر"[٣].

لقد بدا من الواضح تركيز الناقد –خلال القراءة– على التمفصلات الدلالية للغة النص الشعري إذا ما نظر إليها من وجهة نظر ابن اللغة العادي الذي يفتقد "للخبرة أو لحساسية اللغة الأدبية وأعرافها"[٤]، وهذا ما يجعل التركيز في القراءة منصباً على مسألة الوعي الأدبي الذي يرتكز على إيجاد بنيات فكرية ذات نزوع إنساني في الشعر العربي الحديث، وهي بشكل خاص فكرة التحولات التي يشير إليها الناقد[٥]، وقد لازمته في قراءات سابقة لشعر أدونيس وغيره في دراسته عن الفكر البروميثي والأورفية في الشعر العربي الحديث، وأهمية مثل هذه القراءة أنها تقيم اعتباراً جاداً لخصوصية الأدب العربي والثقافة العربية الحديثة في المنهجية التي يحاول الناقد ترسمها.

إن قراءة نص درويش "أمشاط عاجية" في هذه الدراسة تأخذ منحى تأويلياً غير مكتف بالتفسير، إذ تعقد الصلات بين الرؤية الفكرية التي يقدمها درويش وبين ما يشير إليه الناقد/ القارئ، وهو ما يعبر عنه في ختام قراءته

---

(١) المرجع السابق، ص(١٦٦-١٦٧).

(٢) المرجع السابق، ص(١٧٥).

(٣) المرجع السابق، ص(١٦٧).

(٤) المرجع السابق، ص(١٦٥).

(٥) المرجع السابق، ص(١٧٩).

فسيقول: "وإذا كان لي عزاء في تعاملي مع نصوص درويش ونصوص غيره من الشعراء العرب المعاصرين فهو حاصل في هذه المتعة الخاصة أستشعرها ليس في الكشف عن مكنون هذه النصوص فقط، وإنما في الكشف عن الكثير من الأفكار والرؤى التي أحسها في داخلي أيضاً"([1])، فالقارئ يمارس فعل القراءة من منطلق رؤية نابعة من إحساسه بتوافق رؤاه مع ما يقدمه النص الشعري، ولذلك فإنه يرى أن "النص المقروء لا يقوى على التجسد إلا بجهد القارئ ووعيه وإدراكه.

وهذا يعني ببساطة أن القارئ الحديث، وفق هذا المنهج النقدي، يضع نفسه في مركز إنتاج العملية الفكرية والأدبية من جهة، ويعني، من جهة أخرى كذلك أن الصورة النهائية للنص المقروء لا تتحقق إلا بجهد مشترك لقوى متعددة هي: المؤلف والقارئ ومجموعة الأعراف اللغوية والأدبية والفكرية التي يستند إليها كل من المؤلف والقارئ علىالسواء"([2])، وفعله هذا لا ينطلق من مجرد فرضيات منهجية مستمدة من النقد الغربي، بل إن انشغاله بالبنى الفكرية التي شغلت الشعراء العرب المعاصرين، والتي تشكل جزءاً هاماً من معطيات الثقافة العربية الحديثة بتنوعها هو ما يقبع خلف تشكل هذه المنهجية في القراءة، وهذا يؤكد أمرين:

- الأول أن تعامل الناقد مع الاتجاهات النقدية الغربية (وهو اتجاه القراءة هنا) لا ينحصر بحدود التلقي الآلي المباشر، وإنما يمارس على هذا الاتجاه نوعاً من التحوير بحيث يتناسب مع معطيات الشعر العربي الحديث الذي يشكل جانباً هاماً من جوانب الثقافة العربية.

([1]) الشرع، علي، استراتيجية القراءة، ص(١٩٨).

([2]) المرجع السابق، ص(١٦٠).

- والثاني أن الناقد يعي طبيعة المنهجية النقدية التي يطرحها، وقد بدا هذا الوعي على مدار القراءة التي يقدمها للنص في التفاته إلـــــى نقده عبر لغـــة كاشفة عن طريقة تفكيره ولغته وتعامله مع النص بدرجة تساوي كشفه عن النص الشعري، إذ تؤكد خاتمة القراءة أن الفكرة التي انتهى إليها في قراءة النص تنتمي إلـــــى ما يعتقده ويراه بنفس القدر الذي تنـــتمي إلـــــى رؤية درويش والسياب وأدونيس وغيرهم من شعراء العرب.

إن طبيعة تلقي النقاد العرب للاتجاهات النقدية الغربية تظهر سمة لازمت العديد من الدراسات برزت من خلال تقديم جملة من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية عدة على الرغم من تبنيها لاتجاه محدد منها، أو ربما التعامل مع آراء تنتمي إلى اتجاهات متعددة ومتباينة في منطلقاتها في دراسة واحدة وتقديمها كما لو أنها منهجية واحدة منسجمة.

وبالطبع لا يعني ذلك أنه يجب على النقاد العرب أن يكونوا مجرد ناقلين مخلصين متجردين من أية حساسية إبداعية يمكن إضفاؤها على الاتجاهات النقدية المستمدة من الغرب، ولكن من الضروري أن يتم ذلك في ظل وعي بمعطيات هذه الاتجاهات ومنهجياتها، فيتم ذلك في ظل مناقشة واعية لما يتعلق بها من أبعاد معرفية وفكرية وربط ذلك بمعطيات الثقافة العربية، وأن لا يتم تبني آراء تنتمي لاتجاهات مختلفة ومتعارضة كما ظهر في دراسة بنيس البنيوية التكوينية.

كما أن الآراء النقدية التي يتم حشدها في كثير من الدراسات لا تجد محلاً لها في التطبيق فتبقى أسيرة التنظير الذي يوقع النقد في "مجانية التنظير"، وهو ما برز بشكل لافت في دراسة بنيس "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته"، حيث يتم نقل هذه الآراء من الدراسات النقدية الغربية بشكل مباشر دون الإفادة منها فعلياً في قراءة النص، وتبرز –في المقابل- دراسات نقدية تنطلق من رؤى نقدية ذات صلة واضحة باتجاهات نقدية معروفة وتمارس نقدها في ظل وعي بأبعاد هذه الاتجاهات دون الإشارة إلى ذلك على نحو تفصيلي كاف كما في الإفادة من السيميائية لدى خالدة سعيد وأحمد الزعبي أو الأسلوبية لدى محمد عبدالمطلب، وهي مع أهميتها بالنسبة لقراءة النصوص الشعرية، إلا أنها لا تسهم في تشكيل نظرية نقدية أو اتجاهات نقدية واضحة المعالم.

إضافة إلى ذلك فقد كان ظهور الاتجاهات الحديثة في النقد العربي غير متبلور إلى الحد الذي تنسجم معه طروحات الناقد ذاته، بحيث يجمع في قران واحد ما ينتمي إلى البنيوية وما بعدها كما ظهر فيما قدمه الغذامي في "الخطيئة والتكفير"، وما جاء في دراستي محمد بنيس، إلا أن ذلك لا يدفع إلى الاستنتاج بفشل النقاد العرب، بل إن قسطاً كبيراً من ذلك يندرج في مسألة التحوير التي تحدث عنها إدوارد سعيد، إذ إن ظروف التلقي وضعت النقاد العرب أمام نظريات عدة مكتملة دفعة واحدة مما أدى إلى هذا المزج بين الاتجاهات النقدية.

إن ذلك لا يقلل من قيمة ما قدم قياساً لوضعية الثقافة العربية الحديثة، ولا يمكن الذهاب بعيداً كما فعل عبدالعزيز حمودة بالحكم على محاولات النقاد العرب بالفشل في إنشاء حداثة عربية([1])، إذ المسألة تتعدى حالة النقد أو الأدب.

وعلى الرغم من أن ذلك لا ينفي وجود إشكاليات عدة يعانيها النقد العربي الحديث، لكن ذلك لا يدعو إلى هجر هذه الاتجاهات الحديثة، ويبقى العلاج لهذه الإشكاليات -كما فعل أحد الدارسين- بالدعوة إلى التحصن بثقافة تراثية نقدية عربية([2]) أمراً لا يحل إشكالاً، إذ إن مثل هذه الحلول أو الفرضيات لا تتعامل مع التراث إلا من منطلق ما طرح في النقد الغربي، فتعيد المسألة إلى ما كانت عليه.

([1]) حمودة، عبدالعزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، ص(٦١).

([2]) فريحات، عادل، "تجليات النقد الأدبي الغربي في نقدنا المعاصر"، علامات في النقد، مج١١، رجب ١٤٢٢هـ - سبتمبر ٢٠٠١م، ج٤١، ص(٢٤٦). وانظر ما فعله عبدالعزيز حمودة في المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، جمادى الأولى،١٤٢٢هـ -أغسطس ٢٠٠١م، ص(٢٧٢).

من المؤكد أن هجرة الأفكار قلما تتم دون أن تفقد تلك الأفكار قيمتها، وذلك "لأنها تفصل الانتاجيات الثقافية عن منظومة الأطر المرجعية التي تحددت بالنسبة إليها وعياً أو بدون وعي([1])، ولعل هذا أكثر ما يصدق على تلقي النقاد العرب للتفكيكية بشكل خاص كما ظهر فيما سبق، فتلقي الاتجاهات منسلخة عن أطرها المرجعية، وتطبيقها على نصوص شعرية في ثقافة تعاني من انقسامها بين ماضيها وحاضرها يجعل المعضلة ثلاثية –كما يشير أحد الدارسين- معضلة الهوية ومعضلة التاريخ ومعضلة الغرب([2]).

لقد بدا واضحاً –من المناقشات السابقة لقراءات النقاد العرب لنصوص شـــعرية حديثة في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة- أنها ظلت مسكونة بسؤال المعنى دون أن تستظهر الفارق بين الاتجاهات النقدية الحديثة في نظرتها إلـــــى المعـــنى أو مدار اهتماماتها، وربما يرجع ذلك إلـــــى أن النقاد العرب غالباً ما كـــانوا يتعاملون مع الاتجاه النقدي من منطلقاته العامة دون تبين كاف لتفرعاته واتجاهاته كما بدا مثلاً في القراءات الأسلوبية.

وقـــد بدا أن من أبرز الإشكاليات التي ظهرت في تبني النقاد للاتجاهات الـــنقدية الحديثة عدم الأخذ بالاتجاه النقدي كمنظومة متكاملة وجهاز كلي لا يمكن الأخذ ببعض مقولاته وإهمال أخرى دون أن يفقد قيمته وفعاليته، وهو ما يعمل في كثير من الأحيان على ظهور اجتهادات شخصية غير مبررة.

حقيقة إن ذلك لا يقلل من أهمية امتلاك منهجية نقدية في قراءة النصوص الشعرية وهو ما سعى إليـــــه النقاد العرب في الدراسات السابقة، على الرغم

([1]) بورديو، بيير، الرمز والسلطة، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص(٥١).

([2]) شرابي، هشام، النظام الأبوي وأسباب تخلف المجتمع العربي، ص(٢٧)، وانظر: الجابري، الخطاب العربي المعاصر، ص(٢٤).

مـــن أن حصـــيلة النصوص المقروءة ربما كانت أقل مما يجب أو مما هو متوقع، فأحياناً كان الانشغال بالتنظير يطغى على جهود النقاد في القراءة النصية، وهي قضية تحتاج إلـــــى مزيد من الايضاح في الفصل التالي.

الفصل الثالث

قراءة النص ومشكلات التفسير

يـــتعلق البحث في هذا الفصل بعلاقة النص بالقراءة النقدية، وهي مسألة لها بعـــد مفاهيمي خاص؛ ولا بد قبل الخوض في هذه العلاقة من توضيح المفاهيم الأساســـية وبشـــكل خاص مفهوم التفسير وتمييزه عن القراءة، فالحديث عن القراءة والتفسير يفترض توضيح العلاقة بين النص والقارئ، ويقوم ذلك استنادًا إلى الـــتفرقة المعروفة في التراث العربي، في دراسات التفسير وعلوم القرآن، بين التفسير والتأويل الذي يتوازى مع القراءة في حيثياته، يقول الألوسي: "التفسير القطـــع بـــأن مراد الله كذا والتأويل ترجيح أحد المحتملات بدون قطع، وقيل التفســـير مـــا يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية"[1]، فهذه التفرقة تقدم التفسير على أنه يقود إلى المعنى الواحد والنهائي والثابت، كما تشير إلى ارتباطه بالـــنص وروايته (أي ما يروى من ظروف إنتاج النص أو نزوله في حالة النص القـــرآني) أما التأويل فلا يصل إلى المعنى النهائي والقطعي ولكنه يعتمد الترجيح بين دلالات متعددة يحتملها النص، ولذلك فهو مرتبط بالدراية والقدرة العقلية (أي أن فـــيه جزءًا كبيرًا من المؤول وعقليته)، وهذا يظهر صلة التأويل بالقراءة كما يظهر صلة التفسير بالنص في حيثياته الذاتية دون تدخل من القارئ وأفقه، وعـــلى الرغـــــم من الإشارات المتعددة التي تؤكد أن التفسير والتأويل بمعنى واحـــد[2]، إلا أن كثيرًا من المفسرين قد أدركوا تمامًا الفارق بينهما، فأشير إلى أن التأويل هو التفسير الإشاري[3]، وارتبط التأويل بترجيح أحد المحتملات على

---

(1) الألوسي، محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بدون تاريخ، ص(٥).

(2) الحنفـــي، مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م، ص(٣٣٤).

(3) الزرقانـــي، محمـــد عـــبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، ج٢، مكتبة البحوث والدراسات، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص(٥٦).

أساس أن "التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجاز والــتأويل تفسير باطن اللفــظ وهــو الــرجوع لعاقبـــة الأمر"[1]، كما ارتبط التأويل بالاحتمالية والترجيح[2]والاستنباط حيث يُشترط أن يقوم به العلماء "العالمون بمعنى الخطاب الماهــرون في آلات العلــوم"[3]، فالتأويل يماثل القراءة في أنه يعتمد على فعل المــؤول/القارئ، أما التفسير فيشير تحديده إلى النص فهو "علم يبحث فيه عن كيفــية النطق بألفاظ القرآن ومدلولاتها وأحكامها الإفرادية والتركيبية ومعانيها الــتي تحمــل عليها حالة التركيب وتتمات ذلك كمعرفة النسخ وسبب النزول وقصــة توضح ما أبهم في القرآن ونحو ذلك"[4]، ويقدم هذا التحديد العديد من العناصر التي تنضوي تحت فعل التفسير ككيفية النطق ومعرفة مدلولات الألفاظ وأحكامها في حال الإفراد (أي ضمن المعجم) أو التركيب، ثم ما يتعلق بسياق وجود النص.

ويــتحدث نصــر حامد أبو زيد عن هدف التفسير فيقول: "يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميــع الأدلــة التاريخيــة واللغويــة التي تساعد على فهم النص فهمًا "موضوعيًا"، أي كما فهمه المعاصرون لنزول هذا الــنص مــن خلال المعطيات اللغوية التي يتضمنها النص وتفهمها الجماعة"[5]، وهــذا التوضيح لهدف التفسير مبني على التفريق بين التفسير والتأويل، ولكن

---

[1] الحنفي، مصطفى بن عبد الله القسطنطينـــي الرومي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج١، ص(٣٣٤).

[2] الغــزي، محمــد بن محمد بن محمد، إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن، ج٢، تحقيق خليل محمد العربي، دار الفاروق الحديثة، القاهرة، ط١، ١٤١٥هــ، ص(٨٤).

[3] الحنفي، مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج١، ص(٣٣٤).

[4] الألوسي، محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج١، ص(٤).

[5] أبو زيد، نصر حامد، "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص"، فصول، مج١، إبريل ١٩٨١، ع٣، (١٤٢).

ربمـــا لم يعد بالإمكان الحديث عن الوصول إلى المعنى النهائي أو الوحيد للنص بحيـــث يستنفد النص منذ القراءة الأولى، فالوصول إلى مدلول نهائي أو ما أطلق عليه المدلول الفائق[1] بات هدفًا غير مقبول في الاتجاهات النقدية الحديثة، وهذا مـــا يسمح بالحديث عن اختلافات في التفسير، كما لا يمنع – أيضًا – إمكانية الحديث عن أخطاء في التفسير في الوقت ذاته.

إن هـــناك رغـــبة في هذه الدراسة بمقابلة القراءة النقدية بالنص الشعري، وهـــو فرض مقبول حتى من قبل نظرية التأويل، وهو ما يتضح من قول عاطف جـــودة نصـــر: "إن هـــذا الفرض يفضي إلى أن نكون أمام نصين؛ النص كما يتجـــلى ويظهر لنا من خلال امتثالاتنا وخبراتنا التفسيرية، والنص من حيث هو كـــيان مأخوذ في ذاته يند عنا ولا يقع في حوزتنا"[2]، وما يراد حقيقة من هذه الـــتفرقة هـــو إيجاد مدخل مناسب لمواجهة القراءات التي قدمها النقاد العرب لـــبعض نصوص الشعر العربي الحديث بالنصوص ذاتها، ويتعامل هذا الفصل مع مفهوم القراءة الذي يشهد تنوعًا كبيرًا بحسب الاتجاهات النقدية، كما أشير في الفصل السابق[3]، على أنه دمج وعي القارئ بمجرى النص[4].

والتميـــيز بين المفهومين (التفسير والقراءة) لا يعني وضع أحدهما مقابلاً للآخـــر أو مضـــادًا له، بـــل إن ما سبق يظهر مدى حاجة التأويل/القراءة إلى التفسير، فالمسألة تشبـــــه – تمامًا – وصف ريفاتير للمرحلة الأولى من عملية

---

(1) Tallis. Raymond, Not Saussure, (٩٠).

(٢) نصر عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص(١٤٩).

(٣) راجع الفصل السابق من هذه الدراسة صفحة (٣٣٠) وما بعدها.

(٤) راي، ولـــيم، المعـــنى الأدبـــي مـــن الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧، ص(١٧).

القـــراءة "الـــتي تتواصل من بداية النـــــص إلى نهايته، من أعلى الصفحة إلى أســـفلها"[١]، إذ يصـــعب الســـيطرة الكاملة على النص من خلال الكلمات والتراكيب، لأن النص غير قواعدي، وعلى الرغم من أن كفاءة القارئ اللغوية تمكنه من فهم غير القواعدي كما يقول ريفاتير[٢]، إلا أنها غير كافية لفهم المعنى الأدبي الـــذي يحـــتاج إلى الكفـــاءة الأدبية. إن ما يتصوره ريفاتير يقود إلى أن المـــرحلة الأولى مـــن القراءة تحاول فهم النص لكن ذلك لا يتم إلا في المرحلة الثانـــية مـــن خلال القراءة الاسترجاعية، وهي وقت التفسير الثاني أو القراءة التأويلية (hermeneutic reading)[٣]، التي تختلف عما كان القارئ يسعى إلى الوصول إليه في القراءة الأولى، إذ من الصعب متابعة النص الأدبي من بدايته إلى نهايـــته وتفســـيره تفســـيرًا منسجمًا وتامًا، وهذا ما يجبر القارئ على التدخل واستحضار ملكاته ووعيه الخاص لإنتاج المعنى في النص، وذلك يقود إلى حقيقة أساســـية مفادها أنه لا يمكن قيام التأويل أو القراءة دون أن يمر القارئ بمحاولة التفسير كمرحلة أولى وضرورية، وقد عبر أحد النقاد العرب في قراءته لنصوص شعرية حديثة عن ذلك بقوله: "والمحاولة التي أريد أن أبذلها لفهم النص الأدبي لا تقـــف عـــند حدود ما يمكن أن يطلق عليه المنهج التفسيري الذي يعنى بشرح الجزئـــيات، وتحليلها اعتمادًا على مقاييس اللغة تارة والبلاغة تارة أخرى، وما يلـــزم ذلـــك من ضبط المعنى ودقة استخلاصه فهذا دور لا بد من تخطيه وعلى الـــدارس أن يكون بمنأى عن الوقوف عند حدوده وإن كان عليه أن يستفيد به (كـــذا) لأنه لا بد له أن يطلب ما هو أشد خطرًا وأبعد مثالاً وهو ما يمكن أن نطلق عليه المنهج التحليلي"[٤].

---

[١] Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, (٥).

[٢] المرجع السابق، ص(٥).

[٣] المرجع السابق، ص(٥).

[٤] أبو الأنوار، محمد، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص(١٠).

إن هـــذه الـــتفرقة بين التفسير والقراءة تبدو أساسية وحاسمة في إيضاح القراءة ومناقشة تعامل النقاد العرب مع نصوص الشعر الحديث، ويمكن التدليل عـــلى ذلـــك بمناقشة بعض الدراسات الأسطورية التي أظهرت منحى تفسيريًا واضـــحًا وليس قرائيًا نتيجة عدم وضوح الرؤية المنهجية لديها كما في دراستي علي البطل وعبد الرضا علي عن الأسطورة في شعر السياب، فمن خلال المقابلة بـــين هـــذه الدراســـات وبـــين القراءات الأسطورية التي استندت إلى المنهج الأســـطوري أو بعـــض معطـــياته كمـــا في قراءات ريتا عوض وعلي الشرع الأســـطورية يتضح الفارق بين القراءة والتفسير، ففي قراءة ريتا عوض لقصيدة خليل حاوي "لعازر" لا تكتفي بالكشف عن الرموز ودلالاتها[1]، بل إن هدفها توضيح الرؤية التي يقوم عليها استخدام الأسطورة، فتقول: "فإن قصيدة "لعازر ١٩٦٢" أســـطورة من أساطير الموت والانبعاث ولدت من معاناة خليل حاوي لقضية الحضارة العربية. وقد جاءت هذه القصيدة وليدة لقاح بين تجربة الشاعر الخاصة ونموذج الموت والانبعاث الكامن في اللاوعي الإنساني. فكانت القصيدة تـــنويعًا عـــلى الأســـطورة الأولى بحيث لم يأت الانبعاث أصيلاً فكان مشوهًا وكانت تجربته أكثر مرارة من الموت"[2]، فهذه القراءة لا تلفت الانتباه إلى صلة القصـــيدة بما تحيل إليه من قصة "لعازر" فحسب، وإنما إلى الفكرة التي تتجسد فـــيها وعلاقتها بالموت والبعث المرتبط باللاوعي الإنساني، بحيث يكون نموذج الموت والانبعاث الذي تعده نموذجًا أعلى هو المسؤول عن بناء النص وتشكيله، ثم تـــربط ذلـــك بالمستوى العام، فتصبح معاناة خليل حاوي هي معاناة لقضية الحضارة العربية. وذلك يشير إلى حضور واضح لوعي الناقدة في التحليل، فهي

---

(١) انظر: عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص(١٢٤-١٢٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٣٢).

لا تسلم نفسها لمعطيات النص فحسب، بل إن منهجها في القراءة يلقي بظلاله على النص.

الأمر نفسه يمكن ملاحظته لدى علي الشرع في قراءاته الأسطورية للشعر العربي الحديث، فهي تتجاوز الكشف عن الأسطورة لتكشف عما يكمن خلفها من رؤية فكرية، بحيث لم تعد غاية الناقد تفسير النص بإيضاح إحالاته إلى الأساطير، وإنما يسعى إلى الوصول إلى الرؤى الفكرية التي يجسدها النص أو التي يجدر بالقارئ أن يصل إليها من قراءة النص الشعري، فتحليل الناقد لقصيدة "شباك وفيقة ٢" يظهر التفاته إلى ما يحيل إليه النص من أسطورة أوروفيوس على الرغم من أن النص الشعري لا يشير إلى ذلك بشكل مباشر وصريح، ذلك أن الناقد لا يقوم بعمل المفسر، وإنما يسعى إلى استكناه النص بالبحث عما تنسجه لغته من رؤى فكرية، وبذلك استطاع الوصول إلى فكرة "احتراق عالم الموت"[(١)] التي تقوم عليها أسطورة أوروفيوس، بل إن الأمر يتعدى ذلك – أيضًا – إذ إن بحث الناقد في قراءته لشعر السياب وأدونيس والبياتي لا ينحصر في حدود الكشف عن الأساطير، وإنما هو تجسيد لمنطلق قرائي يرى أن تجارب الشعراء العرب المعاصرين تعكس موقفًا فكريًا تمحور في أسطورة أوروفيوس و"هو معاناة الإنسان نتيجة إحساسه المستمر بعبثية الوجود"[(٢)].

إن مقارنة هذه القراءة بما قدمه علي البطل عن نص السياب نفسه "شباك وفيقة ٢" تظهر هذا الفرض القائم على التفريق بين القراءة والتفسير، فعلي

(١) الشرع، علي، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص(٧٣).

(٢) المرجع السابق، ص(٢٤).

البطل يكتفي بالقول إن وفيقة هي "عشتار"[1]، وهو ما يشير إليه النص صراحة من خلال قول السياب:

أطلي فشباكك الأزرق
سماء تجوع،
تبينته من خلال الدموع
كأني بي ارتجف الزورق.
إذا انشق عن وجهك الأسمر
كما انشق عن عشتروت المحار[2]

وهـــو لا يكشف عن قيمة هذا التوظيف للأسطورة، أي أن الرؤية الفكرية التي يجسدها استخدام الأسطورة والتي يمكن أن تشكل قراءة للنص غائبة، هذا عدا عن أن ما يقوله علي البطل هو مما لا يختلف عليه اثنان بخلاف ما هو عليه الأمر في قراءة الشرع، إذ إن احتمالية ظهور قراءة معارضة ومخالفة لما ذهب إليه قوية جدًا، فهو يعطي وجهة نظره فيما يقوله النص.

ويمكـــن ملاحظة الأمر ذاته في دراسة عبد الرضا علي للأسطورة في شعر الســـياب، ففـــي تحليله لقصيدة "المعبد الغريق" يتتبع جمل النص معيدًا صياغتها بلغـــته أو مازجًا بينهما بطريقة الشرح والتفسير كما يبدو من قوله مفسرًا أحد المقاطع: "فالسياب يدعو "عوليس" الذي ما زال يجوب البحار في رأي السياب، إلى نبذ فكرة العودة إلى أهله، ومصاحبته إلى بحيرة "شيني" حيث "المعبد الغريق" لأن العـــودة إلى الأهل أصبحت غير مجدية، فابنه شاب ومبسم زوجه الوهاج غدا حطبًا .. ثم يخاطبه قائلاً:

---

[1] البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص(١٤٥).

[2] السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، مج١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩، ص(١٢١).

أما فجعتك في طروادة الآهات من جرحى

ومحتضرين؟

فيم التردد إذن .. هل:

لأجل فجور أنثى واتقاد متوج بالثار

تخضب من دم المهجات حتى سُلمُ الأفقِ"[١]

فمثل هذه الدراسة لا تكاد تتجاوز ما هو معطى في النص الشعري ذاته، بل ربما أنها لا تعطي سوى ظاهر النص فلا تكشف عن مكامن الرؤية الحقيقية والرموز الخفية فيه، إلا أنه مما لا شك فيه أن مثل هذا العمل التفسيري يعد أساسيًا لإقامة القراءة، وربما ساهمت الدراستان المذكورتان عن الأسطورة في شعر السياب في إيضاح جوانب شعره وتفسيره إضافة إلى دراسات أخرى حظي فيها السياب باهتمام النقاد، مما جعل الاهتمام به يبرز كظاهرة نقدية في نقد الشعر العربي الحديث.

إن ما سبق لا يوضح الفارق بين القراءة والتفسير فحسب، وإنما يكشف عن محدودية الرؤية التي تقوم عليها الدراسات التفسيرية، وذلك يرجع، بالدرجة الأولى، إلى غياب المنهجية التي تصدر عنها هذه الدراسات، فتأتي خالية الوفاض من أي ملمح يسم القراءة ويميزها، يقول ميلر: "عندما يُعرّف الشكل الدقيق لعلاقة النص مع سياقه يكون عمل التفسير قد بدأ"[٢]، ثم يتابع: "إن كانت تلك النظرة للأدب صادقة، فستجعل دراسة الأدب عملاً كئيبًا، ما دام ما سيوجد في الأدب سيكون معروفًا سلفًا من قبل المفسر وما يمكن أن يكون أشد وضوحًا بأن يعرف ويرى في مكان آخر، مثلاً من خلال دراسة التاريخ والمجتمع

(١) علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص(١٤١).

(٢) ميلر، جي. هيليس، أخلاقيات القراءة، ص(١٨).

لذاتـــيهما"[1]، وقد اقم التفسير – بناء على ذلك – "بالسطحية وإطفاء جوهر الشعر الذي تفرزه بنية النص ونظامها المعقد الخاص"[2]، لكن ذلك لا يقلل من أهمية التفسير في القراءة، إذ إنه الجانب الخاص بحضور النص في القراءة، وهو ما يمكـــن أن يشـــكل مجال الاعتراض عليها، عندما يلحظ إسقاطات القراءة على الـــنص أو مبايـــنة القراءة لما يقدمه النص نفسه أو محدودية القراءة عما يحتمله النص، عندئذ يغدو من الضروري اللجوء إلى التفسير لإظهار ما يحمله النص من مضامين وإحالات أسطورية أو سياقية أو غيرها.

إن البحث عن مشكلات التفسير في قراءات النقاد العرب لنصوص الشعر العربي الحديث يتبلور، من هذا المنطلق، في ثلاثة محاور أساسية:

الأول **دراســـات الغموض والحاجة إلى التفسير**، حيث يتم إيضاح ذلك مـــن خـــلال أهم الدراسات التي تحدثت عن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث.

الـــثاني **إشـــكاليات التفسير في القراءات النقدية** لنصوص الشعر العربي الحديـــث، حيـــث يتم الوقوف عند نماذج محددة تظهر أهم الإشكاليات التي انتابت القراءات النقدية كما سيتم توضحه فيما يتلو.

والثالـــث **قـــراءات أنشودة المطر وتعدد التفاسير**، حيث يتم استعراض القـــراءات الـــتي قدمت عن أنشودة المطر وملاحظة تعدد التفاسير وأثر الاتجاه النقدي في تفسير النص.

---

(١) المرجع السابق، ص(١٩).

(٢) الصـــكر، حـــاتم، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات .. ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص(٥٧).

دراسات الغموض والحاجة إلى التفسير

لقد استشعر النقاد العرب ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث وشعر التفعيلة خاصة منذ فترة مبكرة[1]، ومن المعروف أن الغموض يرجع إلى صعوبة التفسير والفهم، وقد كان للنقاد العرب وقفات عدة عند ظاهرة الغموض تباينت ما بين الإحساس بالظاهرة والشكوى منها وبين دراستها وتأطيرها بحثًا عن مسبباتها ومظاهرها على مدى فترات متباعدة، وربما غدا الوقوف عند هذا الجانب أمرًا ملحًا في هذا الفصل لا لإظهار صعوبة تفسير الشعر الحديث فحسب وإنما لتجسيد ذلك من خلال دراسات النقاد العرب أنفسهم، فقد شكا مصطفى عبد اللطيف السحرتي — منذ وقت مبكر نسبيًا - من غموض بعض النصوص، وأعلن عن احتجاجه على نص للبياتي بقوله: "ولا ندري لماذا يميل البياتي إلى هذا الغموض والإبهام ويبتعد عن الواقعية"[2]، وإحساسه بالغموض ناجم عن حيرته في التفسير كما يظهر في تعليقه على قول البياتي:

مدينتي الحزينة الصماء
تخاف من حاكمها الشرير
الميت الضرير
لكنما القمر
يحب في أحيائها الفقيرة السوداء
صبية عمياء
تؤمن بالفجر وبالإنسان

---

[1] جدير بالذكر أن ظاهرة الغموض لا تقتصر على الشعر الحديث، وهي مرتبطة بالشعر دومًا، ولكن ربما كانت في الشعر الحديث وشعر التفعلية أشد بروزًا وخاصة بتأثير السوريالية في هذا الشعر.

[2] السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، شعر اليوم، ص(٨٣).

وترفض الإحسان

من عاشق فقير

فيقول: "ولقد حرنا فيما يعنيه "بالقمر" ففسرها أحدهم بأنها الحرية، ولكن المعنى الكلي لا يستقيم بهذا التفسير، وقد دار ظننا أنه يقصد بالقمر، الشعب، والمعنى بهذا التفسير قد يستقيم، ولكن الشاعر يضعنا في موقف مفسري الألغاز والأحاجي. وجدير به أن يتنكب هذه الألاغيز لتوصيل تجاربه الحية، ومضامينه العصرية للقارئ توصيلاً مباشرًا وموحيًا إيحاء قريبًا إلى الفهم"[1].

والغموض الذي يتحدث عنه السحرتي في نص البياتي يعكس إشكالية التفسير التي يعانيها في قراءة النص، وهي إشكالية تأتي من عجز الناقد عن التعامل مع هذا النص بسبب اهتمامه بالصياغة الحرفية دون اهتمام بالرؤية الكلية، ولا تشكل هذه الالتفاتة سوى ملامح أولى للإحساس بهذه الظاهرة، فقد تبعها دراسات عدة التفتت إليها على نحو أكثر منهجية ووضوحًا كما في دراسة عز الدين إسماعيل " الشعر العربي المعاصر"، حيث انطلق من تصوره لطبيعة اللغة الشعرية المعاصرة نافيًا أن تكون وسيلة ترجمة للوجود أو للتجربة، فالشعر هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة[2]، وقيمة ما يطرحه عز الدين إسماعيل في إرجاعه هذه الظاهرة إلى اللغة وما دعاه "المصطلح الجديد"، وهو

---

(١) المرجع السابق، ص(٨٤).

(٢) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص(١٨٠).

وإن لم يلتفت إلى أثر الغموض في إعاقة التفسير[١]، فإن إشارته السابقة أظهرت فهمًـــا مميزًا لطبيعة العمل الشعري، إذ يعد الغموض في الشعر "خاصية في طبيعة "التفكير الشعري" وليس خاصية في طبيعة "التعبير الشعري""[٢]، معطيًا للظاهرة بعـــدًا رؤيويًا مميزًا للفن الشعري، ولعل في تفريقه بين الغموض والإبهام ما يشير إلى وعي الناقد بأهمية الغموض في الشعر ورفضه الإبهام الذي يؤدي إلى استحالة التفسير[٣].

ويعـــبر شكري عياد عن نظرة مختلفة في رفضه لتعليل الغموض في الشعر بحداثـــته[٤]، ويحصر مظاهر الغموض في ثلاثة مظاهر: أولها اعتماد الأديب على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة[٥]، والثاني التركيز الشديد حيث إن الشاعر "حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع أن يحدد موقفه تجاهها، ومن هنا يجد نفسه سعيدًا كل السعادة إذا استطاع أن يشكل، في بضع جمل، صورة يمكن أن تتمـــثل فيها تلك الأزمة، لا بد له إذن من التركيز الشديد"[٦]، وأخيرًا التجريد حيـــث أن الشاعر "يلح على العلاقات الداخلية في العمل الفني أكثر من إلحاحه عـــلى تصـــوير العلاقـــات للعالم الخارجي. وهذا هو لب "التجريد" في الفنون كـــلها"[٧]، ويـــربط شـــكري عياد هذه المظاهر "بالموقف الحضاري للشاعر

---

[١] ذلك أنه يرى أن الألفاظ في ذاتها لا تؤدي معاني محددة وينبغي استقبال القصيدة كاملة، انظر: المرجع السابق، ص(١٩٣).

[٢] المرجع السابق، ص(١٩٠).

[٣] المرجع السابق، ص(١٨٩).

[٤] عياد، شكري، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص(٧٩).

[٥] المرجع السابق، ص(٨٠).

[٦] المرجع السابق، ص(٨٠).

[٧] المرجع السابق، ص(٨٠).

الحديـــث"[1] مبرزًا علاقتها بالثقافة، ويشعر كلام عياد بأن الغموض يرجع في جانـــب منه إلى إحساس قراء الشعر بعدم مطابقة ما يقرؤونه بما يشعرون به في حياتهم[2].

يبدو من الصعب متابعة ما كتب عن الغموض في الشعر العربي الحديث، وإذا كـــان مـــثار الاهتمام بهذه الظاهرة فيما يتعلق بمشكلات التفسير فإن من اللافت للانتباه ما ورد في ثلاث دراسات عاينت هذه الظاهرة من هذه الوجهة، أولى هـــذه الدراسات "أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر" لخالد سليمان، وتتســـم دراسته باهتمامها بما يتعلق بالأساليب الشعرية من خلال تركيزها على أربعـــة أنمـــاط: غموض الرموز، وغموض الدلالة، وغموض نحوي، واستحالة الصورة، وكما يتضح فجميعها خواص أسلوبية، وتختلف – على نحو واضح – عمـــا جاء به شكري عياد في التفاته إلى ثقافة الناقد، ويرجع ذلك إلى أن خالد ســـليمان لا يسعى إلى الحديث عن أسباب الظاهرة، وإنما سعيه مرتبط بالنص الشـــعري وما يشتمل عليه من تشكيلات لغوية ورموز، مما يجعل عمله شديد الصـــلة بمشـــكلات التفســـير، فهو يلتفت في نظرته إلى الرموز الأسطورية إلى أهميتها في فهم القصيدة وتفسيرها، فيقول: "إنه لكي يفهم القارئ القصيدة عليه أن يستدعي إلى الذاكرة الأسطورة القديمة بأبعادها المتنوعة، جزئية كانت هذه الأبعـــاد أم كلـــية. ويترتـــب عـــلى هذا أيضًا، أن أي قصور لدى القارئ في استحضـــار تلـــك الأبعاد في الأسطورة، سيقلل من فهمه للنص الشعري الذي يقـــرؤه، وربما لا يفهمه على الإطلاق"[3]، ويشير إلى ما ينتاب فهم النصوص

---

[1] المرجع السابق، ص(٨٠).

[2] المرجع السابق، ص(٨٥-٨٦).

[3] سليمان خالد، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، اربد، ١٩٨٧، ص(٣٥-٣٦).

الشعرية من غموض دلالي سواء على مستوى المفردة أو التركيب[١]، كما ينبه إلى مرجعية الضمائر في هذه النصوص وأثرها في إضفاء الغموض وإعاقة الفهم والتفسير، إذ يرى أن القارئ في كثير من نماذج الشعر الحر يقف "عاجزًا عن إرجاع الضمير في الجملة إلى مرجع معين"[٢]، ويقف أخيرًا عند استحالة الصورة، حيث يحس القارئ "بعجزه التام عن الإحاطة بالأبعاد الجديدة التي اتخذها الصورة، لأنه ينظر نفس المنظار الذي ينظر به إلى شعر المتنبي والبحتري ..."[٣]، ودراسة الناقد على أهميتها إلا أنها بقيت في حدود منطلقاتها الأسلوبية والبلاغية في الوقت الذي لم يكشف فيه عن دور القارئ إزاء إشكاليات التفسير في الأنماط التي قدمها.

ويستخذ دريد يحيى الخواجة منحى آخر في توضيح ظاهرة الغموض من خلال ربطها بالقصيدة، فالغموض هو "نتيجة مستجدات تركيبية القصيدة الحديثة"[٤]. وهو لا يكتفي بمعاينة الظاهرة وعلاقتها بالحداثة، وتوضيح بعض مظاهر الغموض في الأسلوب الشعري مثل: "الغرابة في انحراف اللغة"[٥]، واستخدام الرمز الشعبي الأدبي[٦]، والبعد التفكيري في طبيعة الشعر الحديث الذي يتطلب قارئًا يتمتع بمؤهلات ثقافية جادة[٧]، ولكنه يلفت الانتباه إلى بناء القصيدة في حديثه عن القصيدة المهشمة، فيقول: "إن التهشيم نال الشكل

---

[١] المرجع السابق، ص(٥٦).

[٢] المرجع السابق، ص(٧٠).

[٣] المرجع السابق، ص(٨٠).

[٤] الخواجة، دريد يحيى، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية ص(٣)، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١، ص(٩).

[٥] المرجع السابق، ص(٦٩).

[٦] المرجع السابق، ص(٧٣).

[٧] المرجع السابق، ص(٨٧).

والمحتوى، وأي تغيير جذري، في جوانب عدة، وإلى معطيات جديدة في الذوق الأدبي، وإلى تعـــدد مســـتويات البنى في القصيدة مما يدخلها في سياقات تبدو للمـــتعجل ... غامضـــة"[1]، كما أنه يقيم علاقة ما بين ظاهرة الغموض ودور المـــتلقي، إذ يـــرى أن المتلقي مطالب اليوم بأن يعد عدته لتذوق حساسية الفن المعاصرة[2]، وهو ما يوحي بأن المسألة ذات صلة واضحة بالتفسير وقدرة القراء على قراءة النصوص الشعرية.

ويكشـــف عـــبد الـــرحمن القعود عن نظرة مخالفة لما مضى، إذ يفضل اســـتعمال مصـــطلح "الإبهام" بدلاً من "الغموض"، مبررًا ذلك بأن "الدلالة في كـــثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى آخر أكثر خفاء وانغلاقًا"[3]، ويرجع سبب الإبهام إلى الحداثة وتوجهاتها الفكرية والفنية[4]، ويتحدث عن بعض مظاهر الإبهام مثل الغياب الدلالي الذي يتجسد في:

أ. غياب الموضوع في القصيدة، إذ يرى "أن غياب الموضوع أو الفكرة الرئيسة من النص يعني حضور أبرز أسباب الغياب الدلالي فيه"[5].

ب. "التركـــيز الشـــديد على أثر الشعر بدلاً من التركيز على ما يقوله ويبلغه"[6].

---

(1) المرجع السابق، ص(١١٠).

(2) المرجع السابق، ص(٩٤).

(3) القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٩)، الكويت، ذو الحجة ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م، ص(١٢).

(4) المرجع السابق، ص(١٣).

(5) المرجع السابق، ص(١٧٩).

(6) المرجع السابق، ص(١٩٠).

ج. التجريد[1].

ولعل من أبرز ما يشير إليه من مظاهر الإبهام ما ينتج عن تشظي بنية القصيدة من تشتت دلالي[2]، وما يؤدي إليه تفجير اللغة من إبهام العلاقات اللغوية، إذ يعد عملية التفجير هذه أبرز مسبب للغموض كما يبدو من قوله: "ولعل فكرة تفجير اللغة هي أبرز سبب يقف خلف هذا الغموض في لغة الشعر الحداثي"[3]، ويمثل على ذلك بنماذج عديدة لم يكن موفقًا في اختيار بعضها أو في إدراجها في سياق كلامه كما سيتضح فيما يتلو.

إن دراسات الغموض تكشف عن مشكلة حقيقية في قراءة النص الشعري الحديث مكمنها صعوبة التفسير، ومقولة التفسير لا تطرح، هنا، من أجل الوصول إلى المعنى الثابت أو المعنى الذي أراده الشاعر، وهي لا تحول دون اختلاف التفسيرات، لكنها تشكل ركيزة للبحث عن النص وما يقوله النص من خلال لغته وإحالاته في مقابل القراءة المقدمة. ودراسات الغموض تظهر صعوبة تحقيق ذلك مما يسبب إشكاليات عدة في التفسير كما سيتضح فيما يتلو.

---

[1] المرجع السابق، ص(١٩٢).

[2] المرجع السابق، ص(٢٠٩).

[3] المرجع السابق، ص(٢٥١).

إشكاليات التفسير في القراءات النقدية

لقـــد تـــبين مـــن خلال ما سبق أن الغموض صفة ملازمة للشعر العربي الحديـــث، و لم تكن الغاية من العرض السابق لبعض دراسات الغموض المساهمة في الحديـــث عنها من المنطلق ذاته؛ أي من خلال الشعر ذاته، وإنما كانت الغاية التأكـــيد عـــلى أن التفســـير يمثل إشكالية حقيقية أحس بها النقاد العرب، ثم التأسيس للحديث عن إشكاليات التفسير في القراءات النقدية.

إن إشـــكالية التفســـير تـــتعلق بجزئيات النص وما تحيل إليه، وذلك تبعًا للوجهـــة التي تقتضيها القراءة، والتي تحكم الرؤية الكلية للنص الأدبي، وهي ما تحـــتم – في النهاية – تفسير جزئيات النص بما يخدم القراءة ومنطلقها النقدي، فتأتي تعددية التفاسير للعناصر المتواجدة في النص الشعري خصوصًا، و"من هنا يســـتدعي النص التفسير"[1]، ويستوجب الالتفات إلى معطياته عند مقابلته مع القراءة التي قامت بتأويله، ويمكن تحقيق هذه المقابلة من خلال ثلاثة محاور هي:

أولاً مرجعية اللغة الشعرية وإشكالية التفسير:

ثمـــة حقـــيقة عاينـــتها بعض التوجهات الألسنية في دراستها للغة، فمن المعـــروف أن سوســـير قد طرح فكرة جوهرية في حديثه عن تشكل الإشارة اللغويـــة مـــن طـــرفي الدال والمدلول، حيث إن الجزء المحسوس في اللغة يعرف "بـــالدال والجزء الغائب بالمدلول والعلاقة التي تربط بينهما الدلالة"[2]، وذلك باعتـــبار تشكلها من هذا النظام الذي يجمع الطرفين في علاقة اعتباطية، وناتج

---

(1) غصن، أمينة، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص(22).

(2) وتـــزيفان، أزولـــد، "الدلالـــة والمـــرجع"، في: مجموعة من المؤلفين، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، 2000، ص(24).

ذلك عزل اللغة عن الواقع أو الأشياء الخارجية ما دام أن الدال في اللغة يشير إلى مدلـــول في اللغـــة ذاتها، وهو ما ترتب عليه الاعتقاد أنه "إذا كانت اللغة تبدو أحـــيانًا أنهـــا تشرح الحقيقة كما هي فعلاً فذلك لأن حقيقة ثانية فقط أنشئت خلال اللغة"[1]، وذلك ما ارتكزت عليه الاتجاهات البنيوية وامتداداتها فيما بعد البنيوية، حيث عد المعنى منتج اللغة أو أثر اللغة أكثر من كونه مشروحًا فيها[2]، إلا أن ذلـــك لا يشكل المعطى الوحيد في الدراسات الألسنية، إذ تهتم دراسات الدلالـــة بـــتحديد المشـــار إليه للإشارة اللغوية، وهو ما يطلق عليه "الوظيفة المرجعية" أو المرجع أو المشار إليه، و"يتولد المشار إليه لا بين الدال والمدلول بل بـــين الدلالـــة وما تشير إليه أي في الشيء المعين الواقع في الخارج"[3]، فالمرجع شيء آخر غير المعنى، وقد نظر إلى وجود علاقة ثابتة بين الرمز ومعناه ومرجعه "بحيث إن كل رمز يقابله معنى معين، وكل معنى يقابله مرجع معروف ومحدد، بيـــنما يكـــون مـــرجع واحد (شيء واحد مشار إليه واحد) له ما شئت من الرموز"[4]، فالمرجع شكل من الإحالة بحيث يحيل الكلام/اللغة إلى الشيء، ففي "المـــرجع يلـــتقي الشيء في كينونة المعنى العام لرمز معين مع واحد من المعاني (العامة) لشيء مدرك، تحت هذا التحليل تتصرف الإشارة، أو سلسلة الإشارات المكونـــة تعـــبيرًا مرجعـــيًا، كتجسد خياري لواحد من المعاني العامة للشيء. و(المـــرجع) هـــو التطابق بين مدلول الإشارة والإشارات اللغوية ومعنى شيء معـــين"[5]، وذلـــك يظهر أن المرجع لا يتساوى مع الدال أو المدلول أو المعنى، وإنمـــا "هو نتيجة الفعل المشترك لعدد من العناصر"[6] في النص، وليس المقصود

---

[1] Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٥).

[2] المرجع السابق، ص(٥٢).

[3] وتزيفان، أزولد، الدلالة والمرجع، ص(٢٦).

[4] فريجة، جوتلوب، "المعنى والمرجع"، في: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ص(١١٠).

[5] Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٠٨).

[6] المرجع السابق، ص(١١٧).

بالعناصـــر الـــدوال والعلاقات المقامة بينها، بل هذه ومدلولاتها وعلاقة الدلالة بالأشياء المشار إليها.

حقيقة إن الحديث عن المرجعية يمثل أكبر إشكالية تواجه قارئ الشعر عند القراءة والتفسير، حيث إن الإحالة في اللغة الشعرية تصبح غامضة بفعل الوظيفة الشعرية الجمالية في الرسالة اللغوية على حد رأي ياكبسون[١]، وقد بدا اهتمام الشـــعرية الحديثة واضحًا بالتفرقة بين المعنى والمرجع وبين المعنى والفعالية المؤثرة في المـــتلقي[٢]، وحـــدد جان كوهن ثلاثة أبعاد لمرجعية المعنى الشعري: طبيعي وثقافي وشخصي[٣]، حيث يصبح حل شفرات النص – على حد تعبير كوهن- "صـــعبًا وليس أمام المتلقي إلا اللجوء إلى سياق النص"[٤]، وهو ما يعني – في المحصـــلة النهائية -- عدم إمكانية تقديم القراءة دون اعتبار للسياق مهما حاول الـــنقاد من خلال اعتمادهم على بعض الاتجاهات النقدية الحديثة أن يتجاهلوا الســـياق. وبالطـــبع لا يعني ذلك أن المرجعية الشعرية تتحدد بالسياق، ولكن الســـياق يشـــكل واحدًا من عناصر عديدة تمد الناقد بمرجعيات اللغة الشعرية، فمرجعيـــتها قد تكون سياقية أو أسطورية أو دينية أو يمكن اختصار ذلك كله وإرجاعها إلى الأبعاد الثلاثة التي حددها كوهن. غير أن ما هو جدير بالتنبيه أن المرجعية لا تعني السياق ذاته أو الأسطورة ذاتها ...إلخ، وإنما هي تتماثل – كما اتضـــح فـــيما ســـبق – بـــين دلالـــة النص وما يحيل إليه، بحيث تكمن وراء التشكيلات الدلالية واللغوية في النص الشعري.

---

(١) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص(٥١).

(٢) كويـــن، جون، اللغة العليا النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ص(١٥٠-١٥١).

(٣) المرجع السابق، ص(١٦٣-١٦٩).

(٤) المرجع السابق، ص(١٦٩).

إن ما سبق يشير إلى مدى أهمية المرجعية في تفسير النص الشعري وفهمه، فهـل التفـت النقاد العرب إلى هذه الأهمية في قراءاتهم لنصوص الشعر العربي الحديث؟ إن متابعة هذه القراءات تكشف عن مواقف مختلفة على هذا الصعيد، فهـناك نـاقد واحـد التفت إلى أهمية المرجعية بوعي نقدي لأهميتها في تفسير الـنص، وهناك من اهتم بهذه المرجعية دون أن يشير صراحة إليها، ثم هناك من أطلـق شكواه من صعوبة الوصول إلى مرجعية اللغة الشعرية، أما غالبية النقاد العـرب فقـد سبب عدم قدرتهم على تحديد المرجعية وعدم إدراك أهميتها في إساءة التفسير وهو ما انعكس أثره على القراءة المقدمة.

لقـد كـان عـلي الشرع الناقد الوحيد الذي التفت إلى أهمية "مرجعية الدلالـة أو المعـنى" في لغة الشعر العربي الحديث، حيث يقول: "والوقوف عند موضوع المرجعية له أهمية خاصة سواء في فهم هذا الشعر أو في تفسير العلاقات الغائـبة من سياقه اللغوي الماثل للعيان، أو في توضيح مجموعة الصور والأخيلة المهيمنة على طبيعة الدلالة في لغة هذا الشعر"[١]، ويقدم الناقد نماذج عدة يظهر من خلالها أهمية "المرجعية" في فهم النص الشعري وتحديد خصوصية لغته، وقد بـنى ذلـك على فهم خاص لمرجعية الدلالة إذ يردها إلى ما يشعر به الشعراء العـرب مـن "الإحساس بعبء الماضي والموروث المنحدر منه من جهة، ومن الإحساس برغبة الخروج من مجموعة التصورات الفكرية والجمالية التي شكلت الفلسفة العامة لهذا الماضي الموروث من جهة ثانية"[٢]، وحديثه – هنا – مختص بعلاقـة الشاعر باللغة عمومًا، ولذلك يرى أن المرجعية هي "إعادة القراءة التي

---

[١] الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، ص(٦٢).

[٢] المرجع السابق، ص(٦٢).

يمارســـها الشاعر المعاصر لمجموعة من التجارب الإنسانية المودعة نصوصًا"[1]، ومـــن النماذج التي أظهر من خلالها ذلك تفسيره قصيدة أدونيس "مرآة خالدة" التي يقول فيها:

١- الموجة
خالـــــــــدة
شجن تورق الغصون
حولـــه
خالـــــــدة
سفر يغرق النهار
في مياه العيون
موجة علمتني
أن ضوء النجوم
أن وجه الغيوم
وأنين الغبار
زهرة واحدة.

ويرتكـــز تحليله للمرجعية على الاقترانات الغريبة أو العلاقات الغريبة بين الألفاظ، وبشكل خاص الجزء الأخير في وصف خالدة "بأنها موجة علمتني / أن ضوء النجوم / أو وجه الغيوم / وأنين الغبار / زهرة واحدة"، فيقول: "إن فهم التعـــبيرات الغامضـــة يوجب علينا تعقب بذرة المعنى في الدلالات المجازية، فما الـــذي يختفي وراء قوله: ضوء النجوم؟ هل يعني بذلك ما تنطوي عليه النجوم مـــن دلالة الضوء والنار؟ وبالتالي قصد بقوله: وجه الغيوم ما تنطوي عليه من

---

[1] المرجع السابق، ص(٦٣).

دلالة الماء، وقصد بقوله: أنين الغبار ما ينطوي عليه من دلالة التراب. وإذا جاز لـــنا هذا الفهم ألا نجد أنفسنا إزاء العناصر الثلاثة المعروفة في الفلسفات القديمة أساسًـــا لمادة الخلق أو الحياة؟ وبالتالي هل يصعب علينا هذا الاستنتاج: إن النار والماء والتراب هي التـــي تشكـــل الزهرة – رمزًا للحياة"[1]، فالدلالة المتشكلة – كمـــا يتضح في هذا التفسير – تحيل إلى مرجعية ثقافية معروفة في الفلسفات القديمـــة، ودون معـــرفة هذه المرجعية يصعب – حقًا – اكتشاف التشكيلات الدلالـــية في النص الشعري، وقد تكون هذه المرجعية أشد غموضًا عندما تمثل خلفية لصورة شعرية كما في قول البياتي في "القصيدة الإغريقية":

كانت تستلقي بضفائرها الذهبية عارية فوق رمال
الشـــاطئ تبكي عند مغيب النجم: حصان البحر
الأسطوري
وترسم الأفق دوائر حمراء وتهمس للريح: اشتعلي
يا نار الحب وكوني شارة هذا الليل الأبدي
القادم من أطلال المدن الإغريقية
كانت ترسم فوق الرمل عيونًا وشفاه
ويدًا تستجدي قطر المطر الخضراء.

ويعلق الناقد على هذا المقطع بقوله: "هذا النموذج الشعري الشفاف لغة وأخيلة كان حصيلة لقاء بين شاعر بمكانة البياتي ومصدر تراثي غني باللوحات الفنـــية الحالمة، أعني قصص ألف ليلة وليلة"[2]، ويفسر الصورة الواردة في النص بإرجاعهـــا إلى مـــا ورد في حكايـــات "ألـــف ليلة وليلة" في إحدى سفرات

---

[1] المرجع السابق، ص(٦٨).
[2] المرجع السابق، ص(٧٣).

السندباد، وبعد الإحالة إلى النص الذي يشكل مرجعية الصور والأخيلة[1] يرى أن العناصر التي وردت في سفرة السندباد "هي أسباب الفكرة الجوهرية، وهي المُشكّلة الخطوطَ الأساسية لأرجاء مخيلة البياتي المترامية ..."[2]، فهذه التفسيرات بالاستناد إلى مرجعية النص الشعري تظهر مدى صعوبة التفسير من جهة، وتبرز مدى أهميتها لفهم النص الشعري من جهة أخرى، وبالتالي أثرها في إقامة القراءة حول النص.

إن تحديد المرجعية يبدو حاسمًا أحيانًا لفهم النص الشعري وتفسيره، وربما تصاحب ذلك مع أية محاولة جادة للفهم والتفسير دون أن يعي الناقد طبيعة العمل الذي يقوم به، ذلك ما يتضح من خلال النموذج التالي من نقد عبد الواحد لؤلؤة لمقطع من شعر صلاح نيازي يقول فيه:

برقٌ.. رعدٌ.. نزفٌ.. دود
و"حصانٌ" متروكٌ في مزرعة الحقب "الحيوانية"
لا يدري ما يجري حوله
لا يدري ما يجري في أروقة الدولة
ويظل يجر بناعورٍ.. ويدور بتابوت خشبي.

إن كثرة المرجعيات التي يحيل إليها هذا النص كما يكشف عنها عبد الواحد لؤلؤة تستلزم إيراد أجزاء طويلة من قوله، فيقول: "هذه صورة الإنسان المعاصر في ذهن صلاح، إنسان يدور "كالحمار في الطاحون" وهي صورة خففها الشاعر ليجعلها صورة "حصان يجر بناعور" يسحب دلاء الماء من النهر إلى مزرعة ترتفع عن مستوى النهر. هنا تزدحم الإشارات الثقافية لتزيد من

---

[1] انظر تفصيل ذلك في المرجع السابق، ص(٧٤).
[2] المرجع السابق، ص(٧٥).

غمـــوض الصـــورة في ذهن من يفتقر إلى معرفة هذه الإشارات. السياق يصور مصـــرع [تومـــاس بيكت] رئيس أساقفة كانتربري، الذي اغتاله فرسان الملك هـــنري الـــثاني بعد عام ١١٥٤ وهو في معقله في الكاتدرائية. لم يكن الإنسان حـــتى في صـــورة رئـــيس الأساقفة، يدري "ما يجري في أروقة الدولة" [هنري بلانتاجنيه] فرنسي الأصل، والنشأة، تزوج من [إليانور] مطلقة الملك الفرنسي لويس السابع، وكانت أميرة إقليم [آكيتين] وشاعرة دنيوية الميول، ... فرسان الملـــك فهموا أن الملك الدنيوي يريد التخلص من سلطة رئيس الأساقفة، الذي قيل إنه عارض في استيلاء الملك على بعض ممتلكات الكنيسة"[1].

فهـــذه المعلومـــات التاريخية تشكل مرجعية لقول الشاعر: "لا يدري ما يجـــري في أروقـــة الدولة"، ويتابع كشفه عن مرجعيات العبارات الأخرى في النص، فيقول: "ثمة "حصان" متروك في مزرعة الحقب "الحيوانية". هنا إشارة إلى كتاب [جورج أورويل] بعنوان حظيرة الحيوان (١٩٤٥)، ... يصور البشر في عالمـــنا السياسي المعاصر ضروبًا من الحيوان في حظيرة كبرى، يحكمها الخنزير [نابلـــيون] وهـــم لا يعـــرفون ما يجري في الحظيرة، ولا ما في ذهن الحاكم. و"الحقب الحيوانية" هي الحقب الطويلة من السنين التي عاشها الإنسان المعاصر عيشـــة الحـــيوان في الحظيرة. و"الحصان المتروك" هو صورة الحصان في لوحة [بروغـــيل] المعلقـــة على جدار "في متحف الفنون الجميلة" في بروكسل. التي وصـــفها الشـــاعر الإنـــگليزي [دبليو. هــ. أودن] في قصيدة تحمل العنوان نفســـه. في هـــذه اللوحـــة عدد من المشاهد المأساوية التي لا يكترث لها البشر الجالســـون في مقهى،... غير عابئين بسقوط الطفل [إيكاروس] في البحر...،

---

[1] لؤلؤة، عبد الواحد، مدائن الوهم شعر الحداثة والشتات دراسة نقدية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص(٩٦).

وفي زاوية اللوحة صورة "حصان متروك" في زاوية، يحك مؤخرته بجذع شجرة، وهو ضجر من الانتظار، لا يدرك أنه حمل إنسانًا يجري إعدامه في زاوية مهجورة قذرة، الإنسان المعاصر، كما يراه الشاعر، لا يدري ما يجري حوله، مثل حصان [بروغل] أو حمار الطاحون، أو حصان الناعور..."[1].

فإذا كانت اللغة الشعرية في هذا النص تحيل إلى هذه المرجعيات فإن ذلك يؤكد مدى صعوبة التفسير وتحديد المرجعية الشعرية، وهو ما أحس به بعض النقاد العرب كما يظهر في قراءة محمد عبد المطلب لقول حسن فتح الباب التالي:

إعصار السيل الجامح
يجرف ما أبقى الليل
وما صنع الويل
يهوي الوثن المتأله
تتعالى أجراس الميلاد
يحيا الإنسان الإله
لكن اللهب اللافح
يخترم القصر ويذرو الكوخ
بعد ربيع الأعياد

إذ يعبر محمد عبد المطلب عن عدم قدرته على تحديد المرجعية التي يقوم عليها النص بقوله: "فالدفقة الشعرية تقدم ذاتها بعيدًا عن مرجعها، فليس هناك في الواقع سيل (جامح) يجرف الليل في طريقه، وليس هناك أجراس تعلن الميلاد الجديد وليست هناك آلهة وثنية تهوي، والإنسان مهما امتلك القوة لن يصل

---

[1] المرجع السابق، ص(٩٧).

منزلـــة الألوهـــية، ولـــيس هـــناك لهب يأتي بعد ربيع الأعياد ليدمر القصور والأكـــواخ. فـــلا يبقى أمام القارئ إلا أن يشكل عالمًا على هذا النحو، بكل فعاليـــته الـــتدميرية الداخلية التي تحتاج إلى كل هذه العوامل الخارجية لتستطيع تغييبه حتى يمكن إنتاج العالم الجديد بمعاييره الجديدة"(١).

فهذه القراءة لم تكشف عن الخصوصية الأسلوبية للنص الشعري، كما أنهـــا حاولـــت أن تنفي وجود المرجعية، وذلك لأن فهم الناقد معلق بالمرجعية الواقعية، في حين لم يثر اهتمامه ما إذا كان للنص مرجعية أخرى ثقافية مثلاً، إذ تمثل هذه الدفقة الشعرية دورة مكتملة بدءًا بالإعصار وانتهاء باللهب، وكلاهما يوحيان بالتدمير والإزالة والمحو، وعندما تعلق هذه الدلالة مع ما يشير إليه قوله: "يهـــوي الوثن المتأله" و"يحيا الإنسان الإله" تظهر صلة هذه الدفقة بطروحات الفلســـفة العدمـــية في الغرب حيث أعلنت موت الإله وإرجاع كل شيء إلى الإنســـان(٢)، إذ إن الدفقة الشعرية – هنا– قائمة على نزعة إنسانية مما يعني أن للنص مرجعية ثقافية، وبالتالي لا مبرر لتساؤلات محمد عبد المطلب عن مرجعية واقعـــية لـــلجمل الشعرية. فالدفقة الشعرية تبدأ بـــ(الإعصار) و(سيل جامح) يعصـــف بكل المعتقدات السائدة فيحطمها، وهي لحظة تنويرية تعمل على إزالة ما أبقاه (الليل) و(ما صنع الويل) التي هي إشارات إلى الجهل والتخلف الفكري والحضـــاري، ولذلـــك يصر الشاعر على تحطيم الوثن المتأله ليقيم فكرًا جديدًا قائمًا على أن الإنسان هو صانع قيمه وأفكاره ومعتقداته.

لكـــن الفكر الحداثي يملي تجاوز أي فكرة أو قيمة مادام أنها من وضع الإنســـان، ولذلك عادت الدفقة الشعرية من حيث بدأت إلى لحظة البدء لحظة

(١) عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص(٢٣).
(٢) فاتيمو، جياني، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية، ص(٢٤).

التحطيم لحظة (اللهب اللافح). وقد كان بمقدور محمد عبد المطلب في قراءته الأسلوبية أن يلتفت إلى توزيع المعجم اللفظي مثل: (إعصار، يجرف، الليل، الويل، يهوي، وثن، متأله) في الأسطر الأربعة الأولى وملاحظة ما تحمله من دلالة سلبية، وأنها جميعًا تشير إلى التحطيم والهدم، ثم الانحراف في دلالة العبارات الشعرية في السطرين الخامس والسادس وما تحملانه من دلالة إيجابية في: (تتعالى، الميلاد، يحيا، الإله [في مقابل المتأله])، وهي تحمل دلالة إيجابية، ثم الانحراف مرة أخرى إلى الدلالة السلبية التي تجسدها الألفاظ والتراكيب التالية: (اللهب اللافح، تخترم، يذرو)، ولو تم ذلك لظهرت مركزية الدلالة الإيجابية في السطرين الخامس والسادس وما يحملانه من قيم فكرية.

وهذا يشير إلى أن اعتماد بعض النقاد العرب على مقولة "لا مرجعية اللغة الشعرية" أو كما يقول محمد عبد المطلب: "إن الخطاب الشعري بلا مرجعية أصلاً"[1] قد دفعهم ذلك إلى التخلي تمامًا عن البحث عن المرجعية الشعرية في تفسير النص وقراءته.

إن هذه الإشكالية في تفسير النص تظهر في دراسات عدة، منها — على سبيل المثال — قراءة إلياس خوري لقصيدة محمود درويش "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، فعنوان القصيدة يثير ضرورة البحث عن مرجعية ما، وهو ما لم يلتفت إليه إلياس خوري في قراءته، فيقول: "تنطلق اللغة الشعرية إلى تداعيات داخل الذات. تنقسم الذات إلى نقيضين، موقفين متحاورين، لا يوحدهما سوى اللهب الموسيقي الذي ينفجر في نهاية القصيدة وكأنه الحركة الأخيرة في إيقاع الموت — الحياة"[2]، ثم يتابع قوله: "بين الصوتين المتحاورين، الشهيد والشاعر

---

(1) عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص(٢٤).

(2) خوري، إلياس، الذاكرة المفقودة، ص(٢٦٩).

الشاعر والشاعر، القصيدة والشاعر، تقع بنية القصيدة التي لا تتقدم إلا لتستعيد ثم تعـــود إلى الـــوراء حتى تتوحد بالنحن"[1]، وهكذا تظهر القراءة النقدية لغة مـــراوغة ناجمة عن عدم القدرة على تفسير النص وتحديد مرجعيته التي تشير إلى أسطورة نرسيس الذي عشق صورته المتمرئية في الماء فوقع في حب صورته دون أن يـــدرك أنها صورته، ولما شغف بها حبًا انشغل عن الطعام والشراب إلى أن مـــات فنبتـــت مكانـــه زهرة أرجوانية حملت اسمه تدعى (النرجس)[2]، فهذه الأســـطورة تجسد انقسام الذات وعدم إدراكها لصورتها المنعكسة في الماء، التي يشير إليها النص الشعري بـــ"تلك صورتها"، حيث تمثل العبارة الشعرية الخروج من هذه المرحلة النرجسية والتمييز بين الذات والآخر، وعدم التقوقع على الأنا في العشـــق (عشـــق فلسطين)، إذ أصبح نرسيس رمزًا للعاشق المنتحر، وهو ما يشير إليه نص درويش بـــ"هذا انتحار العاشق".

إن عـــدم إدراك هذه المرجعية قد جعل القراءة لا توضح الصورتين اللتين تقوم عليهما بنية القصيدة، إذ يراوغ الناقد فيطرح مجموعة من البدائل: الشهيد والشاعر، الشاعر والشاعر، الشاعر والقصيدة، ثم كيف يتم توحدهما في النحن؟ لـــو كان بمقدور الناقد الوصول إلى مرجعية النص فربما كان سيتخلى عن طرح البدائل والاحتمالات، ولتخلصت لغته النقدية من المراوغة، فهي لا تقول — في وضـــعها الراهن — شيئًا محددًا؛ إنها تطرح خيارات أو تتحرك في فراغات شأنها شأن اللغة الشعرية كما يبدو من قوله: "تنقسم الذات إلى متكلم وغائب ويأتي الانـــتحار مدخلاً إلى الوحدة التي تحيل الأرض إلى جزء من الإنسان"[3]، وهذا

---

[1] المرجع السابق، ص(٢٦٩).

[2] فولـــر، أدموند، موسوعة الأساطير الميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٧، ص(٧٠-٧١).

[3] خوري، إلياس، الذاكرة المفقودة، ص(٢٧٠).

يدعو إلى طرح أسئلة من مثل: كيف يوحد الانتحار الذات المنقسمة؟ وما علاقة ذلك بالعشق (انتحار العاشق)؟ وما موقف درويش من الانتحار والعشق؟ هذه الأسئلة لا تجد جوابًا في هذه القراءة ولا أية قراءة لا تأخذ باعتبارها مرجعية النص.

إن هذه الإشكالية في التفسير تظهر في قراءة النقاد العرب لقصيدة السياب "رؤيا في عام ١٩٥٦)، حيث تبدأ القصيدة – التي تتكون من سبعة مقاطع – بالحديث عن الرؤيا على النحو التالي:

حطت الرؤيا على عيني صقرًا من لهيب
إنها تنقض، تجتث السواد
تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل
جفن، فالمغيب
عاد منها توأمًا للصبح — أنهار المداد
ليس تطفي غلة الرؤيا: صحارى من نحيب
من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد
أهو بعث أهو موت أهي نار أم رماد
أيها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقض من أولمب في صمت المساء
رافعًا روحي لأطباق السماء
رافعًا روحي – غنيميدا جريحًا،
صالباً عيني – تموزًا، مسيحًا.
أيها الصقر الإلهي ترفق
إن روحي تتمزق،

إنها عادت هشيمًا يوم أن أمسيت ريحًا[1]

فقد توقف عند هذا النص أكثر من ناقد، وقد حظيت أسطورة "غنيميد" باهـتمام النقاد في تفسير هذا المقطع، وذلك لأن السياب قد وضع حاشية تشير إلى هـذه الأسطورة، وقد ارتكز عدد من النقاد على هذه الحاشية ظنًا منهم أنها تشكل مفتاحًا لتفسير النص[2].

قلـة مـن النقاد من التفت إلى ما يحيل إليه النص الشعري من مرجعيات أسـطورية ودينية، فقد أدرك إحسان عباس أن هذا المقطع يحيل – أيضًا – إلى أسطورة بروميثيوس، فيقول: "نعد هذه الفاتحة محاكاة لصورة بروميثيوس، الذي أرسـل زفـس لعقابه صقرًا ينهش قلبه"[3]، وهذا ما التفت إليه علي الشرع أيضًـا[4]، وعلى الرغم من أن ذلك لا يشكل المرجعية الوحيدة للنص إلا أنهما يـنفردان في هذه الالتفاتة. كما انتبه علي البطل إلى علاقة مطلع القصيدة برؤيا يوحـنا اللاهـوتي، لكنه لم يوضح هذه العلاقة التي تبدو جذرية وأساسية تقبع خلـف التشكيل النصي، إذ يعلق على هذه الفكرة قائلاً: "تطالعنا رؤى مختلطة أشد اختلاط، وليس هناك أي أمل في تمايز أضدادها أو اتضاح الحقيقة منها"[5]، غـير أن الحقـيقة هـي عكس ذلك تمامًا إذا ما تم ربط النص الشعري ككل بالمرجعية الدينية الموجودة في الإنجيل التي يحيل إليها النص، فلا شك أنه ليس من قبـيل الصدفة أن يبنى النص الشعري على سبعة مقاطع مرقمة كل منها يتضمن صـورًا مروعة من العذاب والألم، ويستجمع فيها إشارات عديدة من أساطير

---

[1] السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، مج١، ص(٤٢٩–٤٣٠).

[2] انظر مثلاً: علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص(٩٥).

[3] عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص(٣٣٢).

[4] الشرع، علي، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، ص(٨٢).

[5] البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص(١٦٢-١٦٣).

بابليـــة(عشـــتار وتمـــوز)، ويونانية (غنيميد وبرميثيوس)، وشخصيات تاريخية (جنكـــيز)، وشخصــيات واقعية (حفصة)[1]، وأغلبها تعكس صورًا مأساوية، فتصور الدمار الذي سيصيب بغداد وبابل "فجنائن بابل تندثر"[2]... إلخ، إذ إن ذلك مرتبط برؤيا يوحنا اللاهوتي، حيث رأى سبعة ملائكة يسكبون "جامات غضب الله على الأرض، فمضى الأول وسكب جامه فحدثت دمامل خبيثة..، ثم ســكب الثاني جامه فصار دمًا كدم ميت..."[3]، والصور التي يقدمها يوحنا في رؤيـــاه مليـــئة بالفضائع والرعب الذي يدب في "بابل" التي يقدمها بصورة امـــرأة؛ "والمـــرأة الـــتي رأيـــت هـــي المدينة العظيمة التي لها مُلكٌ على ملوك الأرض"[4]، فـــإذا مـــا أخذت هذه المرجعية بعين الاعتبار ونظر إلى قراءة محمد لطفي اليوسفي لمطلع النص لتبين مدى أهمية تحديد المرجعية، ولاتضح مدى بعد القراءة عن معطيات النص ومرجعياته، فهو يعتبر المطلع مجسدًا للحظة المكاشفة الشعرية عندما يكتب الشاعر نصه، فيقول: "هذا ما يؤكده الشاعر نفسه، إبان لحظـــة الكـــتابة فتـــتوالد في النصوص الومضات المخبرة عن ذلك الضنى العتي والوجـــع الممـــضّ، فتبدو الكتابة كما لو أنها نوع من العصف يعيشه الشاعر، ذلك أن "الرؤيا" التي يحولها الشاعر إلى كلام، تأخذه من ذاته كالزلزلة، فيجاهر بذلك قائلاً:

---

(1) جاء في تقديم السياب لها: "حفصة إحدى شهيدات مذبحة الموصل"، السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، ص(٤٣٧).

(2) المـــرجع السابق، ص(٤٣٨). ويمكن مقارنة هذه الصورة بما ورد في رؤيا يوحنا اللاهوتي في قوله: "ثم بعـــد ذلـــك رأيـــت ملاكًا آخر نازلاً من السماء له سلطان... وصرخ بشدة بصوت عظيم قائلاً سقطت بابل العظيمة"، الكتاب المقدس – العهد الجديد، رؤيا يوحنا اللاهوتي، الإصحاح (١٨)، الآية (١).

(3) المرجع السابق، الإصحاح (١٦)، الآيات (١-١٧).

(4) المرجع السابق، الإصحاح (١٧)، الآية (١٨).

إنها تحط على عيني صقرًا من لهيب

إنها تنقض.. تقطع الأعصاب

تزداد هذه العذابات عنفًا، حين نعلم أن الشاعر في لحظة المكاشفة، يعيش حالة المغالـــبة والمجاهدة"[1]، فمن الواضح مدى بعد القراءة عن النص الشعري ذاته، وهذا ما يظهر – أيضًا – فيما قاله عبد الرحمن القعود عن النص ذاته، إذ يقول: "والملاحـــظ أن الســـياب يســـتعين في هذه الأبيات بالرمز الأسطوري وغيره (عنيميدا، تموز، المسيح) لنقل رؤياه حول معاناته وواقعه ومستقبله. مع أن هذه الرموز لم توضح الرؤيا بقدر ما عقدها"[2].

حقـــيقة إن هذا النص، ومطلعه بشكل خاص، يتضمن مرجعية أخرى لم يلتفـــت إليها النقاد في قراءاتهم، إذ إن حاشية السياب التي وضعها للإشارة إلى أســـطورة "غنيمـــيد" قد خدعت النقاد ففسر الصقر على أنه صقر زيوس كما جـــاء في إشـــارة الســـياب، وإذا كـــان هناك من التفت إلى حضور أسطورة بروميثـــيوس، وأن الصـــقر الـــذي حطته الرؤيا هو النسر الذي أرسله زيوس لتعذيـــب بروميثـــيوس، فالصورة الشعرية في بداية المقطع التي جاء فيها: " إنها تنقض، تجتث السواد / تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل / جفن / فالمغيب / عـــاد منها توأمًا للصبح" تتناسب مع ما جاء عن هذا النسر الذي يأكل كبد بروميثـــيوس كـــل يوم حيث يعود الكبد من جديد في الليل[3]، إلا أن المقطع الشعري يقدم صورة يصعب إرجاعها إلى إحدى هاتين الأسطورتين، وذلك في

---

[1] اليوسفي، محمد لطفي، لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢، ص(٢٦٢-٢٦٣).

[2] القعود، عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص(١٣٦).

[3] كورتـــل، آرثـــر، قـــاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٣، ص(١٥١).

قـــول السياب: "هل جاء المعاد / أهو بعث أهو موت أهي نار أم رماد"، حيث تحيل العناصر المقدمة هنا: "بعث، موت، نار، رماد" بارتباطها بصورة الصقر إلى أسطورة الفينيق المعروفة.

إن أهمـــية تحديـــد المرجعية لتفسير النص الشعري لا تنحصر في القراءات المقدمــــة، بل ربما اتضحت أهميتها في الدراسات التي اعتمدت على الاستشهاد والتمثـــيل بالنصـــوص الشعرية أو مقاطع منها، حيث تظهر مفارقة حادة بين الفكرة النقدية والنص الشعري المستشهد به، هذا ما يتضح، عموماً، في حديث أمطانيوس مخائيل عن الاتجاه الرومانسي في الشعر الحديث، إذ يستشهد بالمقطع التالي من قصيدة"الشهيد" لنازك الملائكة:

فليحنوا من أرادوا
دونهم... وليقتلوه ألف قتلة
فغدًا تبعثه أمواه دجلة
وقرانا والحصاد
إنـــه عـــاد نبيًا، وهو قد أصبح نارًا
تتحرق
في أمانينا وثأرًا يتشوق
وغدًا يبعث حيًا[1]

فما علاقة هذا الشعر بالرومانسية؟! إذ النص يتحدث عن الشهيد، ويبدأ بقول نازك:

في دجى الليل العميق

---

[1] مخائيل، أمطانيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكتيكي)، ص(٩٢-٩٣).

رأسه نشوان ألقوه هشيمًا
وأراقوا دمه الصافي الكريما
فوق أحجار الطريق[1].

فمـــن الغريب أن يكون هذا المقطع ممثلاً لشعر نازك الرومانسي، ويدل ذلك على عدم اهتمام الناقد بالنص، إذ تسيطر على الدراسة فكرة عامة مثل أن شعر نازك يتسم بالرومانسية فيتم التعامل مع النصوص على هذا الأساس دون معاينة حقيقـــية للنص ذاته، وهذا ما يظهر في دراسات أخرى، من ذلك ما جاء لدى عبد الرحمن القعود في دراسته عن "الإبهام في شعر الحداثة"، حيث يأتي بقصيدة أدونيس "زهرة الكيمياء" تمثيلاً على اعتماد الشعر الحديث على رموز ذاتية غير المصـــطلح عليها، على حد تعبيره، بعد أن تناول الرموز الأسطورية، مما يعني أن هـــذا الـــنص لا يتضمن أية رموز أسطورية وأن ما جاء فيه هو رمز شخصي، ونص أدونيس هو:

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
في الرمادِ الأساطيرُ والماسُ والجزّةُ الذهبية.
ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو
الحصاد
ينبغي أن أسافر، أن أستريح
تحت قوس الشفاه اليتيمة،
في الشفاه اليتيمة في ظلها الجريح

---

[1] الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، مج٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦، ص(٢٣٦).

زهرة الكيمياء القديمة[1].

فقــد جاء هذا النص في سياق حديثه عن الإبهام الناجم عن الرمز الذاتي للشــاعر في قوــله: "لكــن الرمز الأسطوري والصوفي ليسا الحقلين الوحيدين لاســتنبات الرمــز، إذ هناك حقل آخر لاستنباته وهو الذات. ويبدو أن أكثر الشــعر الرمزي غموضًا وإبهامًا هو ما كانت رموزه رموزًا ذاتية يخلقها الشاعر بنفسه، فمثل هذه الرموز غير المصطلح عليها، والتي لا يعرفها إلا الشاعر نفسه، هــي مما يغطي الشعر بهذا الضباب الكثيف الذي يصعب اختراقه للوصول إلى دلالته"[2]، فغياب المرجعية أو عدم القدرة على تحديدها هو ما جعل الناقد يقرر عــدم وجــود رمــوز أسطورية في النص، وذلك لأن الناقد يبحث عن رموز أســطورية ولا يهــتم بمسألة المرجعية التي هي أساسية في فهم مثل هذا النص، فالــنص – هــنا – يحــيل إلى أسطورة معروفة، فقول أدونيس: "جنة الرماد" "مرتبط بفكرة احتراق طائر الفينيق أوبفكرة التضحية المرادفة لهذا الاحتراق"[3]، في حين أن عبد الرحمن القعود يفسره رمزًا لغموض الدلالة الشعرية كما يتضح مــن قوــله: "فما ينبغي أن يسافر إليه أدونيس آفاق رمز لها بهذه الكلمات التي ذكرها. ولا نستبعد أن يكون من بين هذه الآفاق غموض الدلالة الشعرية الذي رمز له بــ"جنة الرماد" و"أشجارها الخفية""[4].

فهــذه التعلــيقات تجســد – حقًا – إشكالية التفسير التي يعانيها النقاد العــرب في قراءتهم النص الشعري الحديث، وهي توضح أهمية "المرجعية" لأية قراءة أو دراسة نقدية من أجل فهم النص وتفسيره تفسيرًا صحيحًا.

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، (٤٣٥).

(2) القعود، عبدالرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص(١٠٩).

(3) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص(٦٤).

(4) القعود، عبدالرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص(١٠٩).

ثانيًا طغيان القراءة على النص الشعري:

لعـــل من أبرز إشكاليات التفسير التي تظهر في قراءات النقاد العرب ما يمكـــن التعـــبير عنه بـــ"طغيان القراءة على النص"، وهو ما يتجلى بأكثر من وجهة؛ فبعض القراءات النقدية تستند إلى منهجية تفترض رؤى فكرية ومعنوية محددة مما يعمل على تحريف دلالة النص لصالح رؤية القراءة، وهو ما يبرر أهمية طرح "مقولة التفسير"، وقد قيل: "إذا كان التفسير ملامسة بريئة لسطح النص، فـــإن التأويل قراءة مغرضة وآثمة للنص"[1]، كما أن هناك قراءة نقدية تقدم لغة نقديـــة مـــراوغة تطغى على لغة النص الشعري في القراءة، حيث تقدم القراءة تشـــكيها اللغـــوي الخاص اللافت للانتباه في ذاته، ضمن هذين الشكلين يمكن الحديث عن نماذج عديدة لعل أبرزها:

قراءة أمطانيوس مخائيل لنص "جنية الشاطئ" لخليل حاوي، إذ تعتمد هذه القـــراءة عـــلى التعميم وتحميل النص بمدلولات غريبة عنه من خلال لغة طاغية على لغة النص ذاته، فيقول في تحليله لقول حاوي التالي:

ومع السحر
ألهو، يطيب لي التنكر،
أتقي اللعنات، أسخر بالبشر
هيهات يعرف من أنا، عبثًا، محال،
شمطاء تنبش في المزابل
عن قشور البرتقال[2].

---

(1) غصن، أمينة، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، ص(٢٢).

(2) حاوي، خليل، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص(٣٠٦).

"بلى! إنها ستجن وستنبش في المزابل عن قشور البرتقال وستعبث بالشمس ولم لا؟ أليست الحياة ثقلاً لا يطاق، وخصوصًا عندما تصبح في قوقعة الخطيئة ومغاوير الشكل (كذا ولعلها الشك) والاتهام"[1]، فمن أين جاء العبث بالشمس؟ وما علاقة الشك والاتهام بالغجرية؟ وهل آمنت الغجرية بأنها اقترفت الخطيئة حتى تصبح الحياة ثقيلة عليها لا تطاق؟ أسئلة كثيرة تطرح حول إسقاطات القراءة وتشير إلى أن القراءة تأخذ منحاها التعبيري الخاص البعيد عن النص الشعري ولغته، وقد كان بمقدور الناقد متابعة الفكرة التي طرحها عن البعد الوجودي في القصيدة، ونظرة حاوي إلى الحضارة مقابل الطبيعة، فالغجرية رمز الطبيعة/الأرض القديمة الأزلية القادرة على احتواء كل ما يستجد.

نموذج آخر يعكس هذه الحالة من قراءة علي عشري زايد لنص السياب "جيكور والمدينة"، ففي تفسيره للمقطع الأول في قراءته للنص يفترض وجود تناقضات تحكم بناء القصيدة، وهو ما يتمثل في العنوان (جيكور- القرية والمدينة)، ثم يدفع الناقد بهذه الفكرة لتصبح سمة عامة تحكم بناء القصيدة[2]، وهذا ما افترض ظهور هذه السمة في جمل النص كافة، ولذلك يقف في قراءته للسطور الأولى عند التناقض بين (الجمرة - النار والطين) في قول السياب: "حبالاً من الطين يمضغن قلبي ويعطين عن جمرة فيه طينة"، ثم يقف عند قول السياب: "حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينة"، ليقرر أن هذه الصورة قائمة على التناقض بين النار (حبالاً من النار) وبين الطين على أساس تضمنها في (الحقول) "التي هي صورة من صور الطين" كما يقول[3]، ثم قاس على ذلك

---

(1) مخائيل، أمطانيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكتيكي)، ص(٥٧).

(2) زايد، علي عشري، قراءات في شعرنا المعاصر، ص(١٤٠).

(3) المرجع السابق، ص(١٣٩).

أن الطين في الصورة الأولى حمل دلالة سلبية، وهو في الصورة الثانية يحمل دلالة إيجابـــية. وما يلفت الانتباه أن الناقد يقوم في هذه القراءة باستبدالات في النص الشـــعري بحيـــث أصبحت القراءة قائمة على استبدالاتها المفترضة وليس على الـــنص، فالشـــاعر لم يذكر النار في الصورة الأولى وإنما قال (جمرة)، لأنه أراد دلالـــتها على الحرارة فقط التي تعد مؤشرًا على الحياة، فهي ليست (النار) كما جـــاء في قراءته أو في الصورة الثانية، كما ذكر في الصورة الأولى (الطين) لأنها تحمـــل دلالـــة الـــبرودة التي توحي بالموت، وفي الصورة الثانية ذكرت (النار) لدلالـــتها على الإحراق، وذكرت (الحقول) وليس (الطين)، هذا بالإضافة إلى تجـــاهل دلالـــة (الحبال)، وهي أساسية وحاضرة في الصورتين، فقد وظفت في الصـــورة الأولى بدلالـــة مرجعـــية واقعية "حبالاً من الطين" وهي طرق المدينة المعـــبدة، ووظفت في الصورة الثانية بدلالات إيحائية، فالطرق الطينية في المدينة تصبح طرقًا من النار تحرق الحقول وتجلد عريها[1]، كما يصر الناقد على كون الطـــين في الصورة الثانية بحسب قراءته لها (التي هي الحقول كما جاء في النص الشعري) رمزًا للخصوبة والنماء[2]، مع أن الجملة الشعرية تشير إلى غير ذلك، فهي حقول حزينة ليس فيها خصب أو نماء، لقد عمد الناقد إلى استبدالات في النص الشعري حتى تستقيم القراءة، وكل ذلك في ظل تجاهل قيمة التفسير الذي يحفظ النص من مثل هذه الإجراءات.

إن القـــراءات الـــنقدية كثيرًا ما تعمل على تجيير الدلالة لصالح فرضيات القـــراءة، ويظهر ذلك — بشكل خاص — في القراءات التي تحاول تجريد النص

---

(1) جدير بالذكر أن تفسير "الحبال بطرق المدينة، والطين بدلالته على البرودة" هو مما ذكره الأستاذ الدكتور علـــي الشـــرع في إحدى ندوات الشعر العربي الحديث الملقاة على طلبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك في الفصل الأول سنة ١٩٩٧م.

(2) المرجع السابق، ص(١٥٢).

إلى علاقـــات مجردة وجداول، ففي قراءة أسيمة درويش لقصيدة أدونيس "هذا هـــو اسمـــي" تحول الجمل والمفردات اللغوية إلى قيم إيجابية وسلبية من خلال تصـــنيفها تحت واحد من طرفي الثنائية (الحياة/الموت)، حيث تفترض القراءة أن يتبادل الحضور على النحو التالي:

١- هذا لهبي	الحياة
٢- عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى	الموت
٣- الجسد الباحث عن دفئه	الحياة
٤- تقدموا فقراء الأرض	الموت
٥- رأيت أن تلد الثورة أبناءها	الحياة
٦- هل أنتِ في قبري	الموت
٧- زمني لم يجيء	الحياة
٨- مقبرة العالم جاءت	الموت
٩- قادر أن أغير	الحياة
١٠- وقفت خطوة الحياة	الموت
١١- تعرف نارًا تبكي	الحياة[1]

فهـــذه الـــتوزيعات تقوم على الافتراضات أكثر مما تقوم على نسق هذه الجمـــل في النص، أو حتى الدلالة اللغوية للجمل والمفردات عمومًا، فإذا كانت جملـــة "هـــذا لهـــبي" تحمل دلالة الحياة على أساس أن النار تمثل وسيلة التغيير والخلاص وإنهاء الوضع الراهن عن طريق التدمير والإحراق كما يفترض النص، فلماذا تعد جملة "عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى" تحمل دلالة الموت، على الـــرغم مـــن أنها تتفق مع دلالة (النار) و(لهبي) و(ماحيًا) و(لغم الحضارة) التي

---

[1] درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص(١٠٠).

أعطيت في القراءة دلالة الحياة، ثم كيف تدل جملة "تقدموا فقراء الأرض" على الموت، مع أن دلالة التقدم هي دلالة إيجابية في سياق الجملة، كما أن دلالة تتمة الجملة "غطوا هذا الزمان بأسمال ودمع" التي تم تغييبها في التوزيع تتفق مع دلالة المحــو والإحــراق ولغم الحضارة؟ فهذه التوزيعات متكلفة لأجل إظهار تناوب ثنائــية (الحــياة/الموت)، وهي تعمل على نزع الدوال (مفردات أو جمل) من سياقها في ظل تجاهل أثر العلاقات النصية في تشكيل الدلالة.

إن فرض القراءة لسلطتها وطغيانها على النص الشعري تتجلى – أيضًا – في تغييــبها لبعض أجزاء النص مما لا ينسجم مع طروحات القراءة وفرضياتها، وهــذا مــا يتضح في قراءة يمنى العيد لقصيدة "النار والجليد" لمحمد الماغوط من ديوانه "غرفة بملايين الجدران"، إذ ترى أن القصيدة تقوم على مستويين: الأول "يوحــي بعالم الراحة والشبع والحب والملك والسلطة"[1]، وذلك من خلال ما دعــته الوحدات التركيبية وعدد من المفردات مثل: "أيها الغبار الملكي ترحل"، "أفكــر أحيانًا بالنصر... بالأبطال العظام"، "الخبز"... إلخ، أما المستوى الثاني الــذي يشغل الحيز الأوسع في القصيدة فيوحي "بعالم الحرمان والجوع والدماء والمــوت والبؤس واليأس"[2]، ويظهر ذلك من خلال بعض الوحدات التركيبية والمفــردات مثل: "أيتها الدموع المسترسلة على الكتف"، "سأصف لكِ قوافل الريح والرصاص"، "ولكني ظمآن"، "أكره السل"، "وأكره الطاعون"، "الهزيمة"، "القــبر"، "التنك"...إلخ، وتلحظ يمنى العيد أن المستوى الثاني يعمل على احتواء المســتوى الأول ممــا يجعل المستوى الأول يغور فيه[3]، فيهدم المستوى الثاني

---

(1) العيد، يمنى، في معرفة النص، ص(١١٠).

(2) المرجع السابق، ص(١١١).

(3) المرجع السابق، ص(١١٢).

دلالات المستوى الأول، وهي ترى أن المستوى الثاني هو "في الواقع الاجتماعي ولـيد هيمـنة المستوى الأول (السلطة القوة...)"[1]، وهذا ما يولد حركة في القصيدة هي حركة احتواء وهدم وتوليد أنتجت الإيقاع الداخلي للقصيدة، ثم تشـير في الحاشـية إلى أن مـا يطبع هذا النص وشعر الماغوط مجملاً هو طابع الإحـباط والـيأس، ولكن ما دامت القراءة حاولت أن تظهر المستويين اللذين تـتحرك ضـمنهما عناصـرها، وتظهر العلاقات الناجمة عن ذلك، يبقى السـؤال – بعد ذلك – لماذا تم تجاهل السطرين الأولين في النص الشعري من هذه القراءة، وهما قول الماغوط:

خذ لفافة وصف لي الحرب

خذ رغيفًا وصف لي قدمي[2]

وهـو ما يتكرر في أسطر شعرية أخرى، فما هي دلالة قول الشاعر: "لي براءة الحجـل ومكر الجزار"، وإلى أي مستوى تنتمي أم هل بالإمكان فصل الجملتين عـلى الرغم من اشتراكهما من خلال واو العطف؟ ألا يظهر ذلك أن القراءة الـنقدية للنص تسقط من حسابها ما لا ينسجم مع افتراضاتها؟ فهي، بذلك، لا تقـرأ النص الشعري كاملاً كما تدعي أو ما دعته يمنى العيد في قراءتها "بمفهوم الكلـية للـنص"[3]، بل إنها تسقط من حسابها ما لا تجد له تفسيرًا ينسجم مع القراءة.

إن انطلاق القراءة النقدية من منهجية محددة ربما يؤدي في بعض الأحيان إلى تحـريف دلالـة النص بما يخدم فرضية القراءة، إذ تعتمد فكرة كلية وعامة

---

[1] المرجع السابق، ص(١١٣).

[2] الماغوط، محمد، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، بدون تاريخ، ص(١٩٥).

[3] المرجع السابق، ص(١١٠).

يجسدها النص لتبنى عليها مقولات القراءة، في حين أن النص لا يملك أية إشارة تـــدل عـــلى ذلك، وقد يضطر ذلك الناقد إلى اللجوء إلى معطيات من خارج الـــنص ليقيم فكرته، ففي قراءة عبد الله الغذامي – مثلاً – لشعر حمزة شحاتة يـــنطلق الغذامـــي من تصور مفاده أن أدب شحاتة لا يحد بالشعر وحده، وإنما يشـــتمل أيضًا على ما قدمه من محاضرات ومقالات، ولم يكتف بذلك بل إنه يرى أن ما يسمى بوحدة القصيدة هو وهم يجب التخلص منه[1]، وهو ما يمليه الاتجـــاه التفكيكي في القراءة، وعلى أساس ذلك فإنه يلجأ إلى تفتيت النصوص إلى "جمـــل شعرية" بحسب مفهومه لها، ثم يجمع بين الجمل الشعرية من نصوص مخـــتلفة لـــتماثل مقولاتها في القراءة، وهذا يعني خرقًا لحدود النص، وإهمالاً في الوقـــت ذاته للجانب التفسيري، بحيث لا يكون ما يقوله النص هو المهم بل ما تطـــرحه القـــراءة حتى وإن خلا النص من ذلك، هذا ما يبرز في قراءة الغذامي لتصوير شحاتة للماضي المشرق في قصيدة "يا قلب مت ظمأ"، التي يقول فيها:

زادته في الحب عقبى أمره رهقا

عانٍ بجنبيّ يهفـــو ثائرًا قلقـــا

يظـــل إن ذكـــر الماضي وفتنته

غصان.. راحته أن يلفظ الرمقا[2]

إذ يـــرى الغذامـــي أن هذه الصورة تمثل الفردوس المفقود، غير أن الحديث عن الماضي وتقديمه بصورة مشرقة لا يمكن أن يبنى عليه مثل هذه النتيجة ما لم يحمل إشارات واضحة تمكن من إقامة قراءة للنص على هذا النحو.

---

(1) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص(١١٤).

(2) المرجع السابق، ص(١٨١).

وتبرز قراءة الغذامي هذه إشكالية حضور النص في مقابل القرءاة، حيث يلقـى عـلى النص ما ليس فيه، ويحمل عبء تصور القارئ، وفي الوقت ذاته يضـيع النص، وربما تضيع مقولة النص الأساسية في سبيل تحقيق مقولة القارئ، وهـذا يؤكد أن عنوان "الخطيئة والتكفير" "آتٍ من معطيات المنهج التفكيكي أكثر مما هو آت من معطيات شعر الشاعر حمزة شحاتة"[1]، فمن المفارقات في قـراءة الغذامـي لشعر حمزة شحاتة أنه بعد أن نفى وحدة النص، وعمل على المـزج بـين النصوص الشعرية وغير الشعرية (من رسائل ومحاضرات وما إلى ذلـك)، يعـد عنوان نص "يا قلب مت ظمأ" عملاً غير شعري، فيقول: "فهو عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية، وهو قيد لتجربة فرض عليها ظلمًا وتعسفًا"[2]، فهل من المعقول أن يكون عنوان النص شيء غريب عن النص في حـين تعد رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته شيرين جزءًا من النص، فتعتمد عليها قراءة الغذامي أضعاف ما تعتمد على النص الشعري ذاته.

إن هذه الممارسات القرائية تثير السؤال عن حضور النص، أين هو؟ ولماذا يسـتبعد جزء منه مثل العنوان أو يقلل من شأنه في حين يرفع من شأن كتابات أخرى لا تمت إليه بصلة؟ صحيح أنه قد بات من المعروف أنه ليس هناك قراءة بريـئة، لكـن ذلك لا يعني تغييب النص والتقليل من شأنه من خلال طغيان القراءة.

وقد يظهر طغيان القراءة من خلال تقديم القراءة لغة واصفة كثيفة توازي أو تـتجاوز اللغة الشعرية، فتطغى عليها، الأمر الذي يفرض التساؤل عن النص وحضـوره في القراءة، ففي قراءة اعتدال عثمان لقصيدة أدونيس "قصيدة ثمود"

---

(1) الشرع،علي، "منهج الغذامي وتصوراته النقدية ملاحظات على كتابه "الخطيئة والتكفير"، ص(٤٤).

(2) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص(٢٦٣).

تقـــدم قراءة تفصيلية لدلالاتها، وتصفها بأنها قصيدة رؤيا أو نبوءة[1]، وترى في القصـــيدة محـــاور أساسية تتداخل عبر تقطيع بنائي يقسم القصيدة إلى عشرة مقـــاطع، وتتابع الناقدة شبكة التقسيمات بقولها: "ويستمر التداخل والتوازي والـــتقاطع الداخــــلي بين المحاور الرئيسية للقصيدة ذاتها، يتجاوب في ذلك مع تقـــاطع عناصر أخرى خارجية، تفجرها هذه المحاور لتتناثر، لكنها تعود فتلتحم مكونـــة شـــبكة علاقات يتدرج اتساعها وتشابكها، وتضطرم الحركة العنيفة داخــــل القصيدة إلى أن تنفرج بتكشف الرؤيا وتحقق النبوءة في ختامها، وكأن اكتمال القصيدة نفسه هو تحقق الرؤيا"[2].

فمـــا الذي قدمه هذا الكلام على صعيد قراءة النص؟ إنه كلام عام مجرد ويدخل قارئه في شبكة من العلاقات لا يبدو أنها تمت إلى النص بصلة وتضيف جديـــدًا. فكـــون النص يتكون من عشرة مقاطع أمر يفرضه النص المقسم إلى عشـــرة أقسام مرقمة[3]، فهذه القراءة تقوم على تصورات مجردة وعامة لدرجة أنه يمكن تكرارها في قراءة أي نص شعري آخر يتصف بالتلاحم دون أن يكون للنص الشعري ذاته حضور في هذه القراءة. صحيح أن الناقدة ، بذلك، حاولت الالتصـــاق بالـــنص ومتابعة جمله الشعرية وإيضاح تقسيمات المقاطع وتقاطعها وانفجارها والتحامها في القراءة، ولكن لم يصحب ذلك بكشف الأبعاد الدلالية للـــرموز الموظفة في النص مثل رمز (ثمود)، فهي ترى أن (ثمود) محور من محاور

---

[1] عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(٨١).

[2] المرجع السابق، ص(٨٢).

[3] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص(٣١٥).

الـــنص الأساسية[1]، ومع ذلك لا تظهر القراءة المقصود من حضوره في النص كما هو الحال مع رمز (مهيار) مثلاً[2].

فما العلاقة بين (ثمود) و(دمشق) مثلاً الذي يأتي ذكرها في نهاية القصيدة؟ ثم مـــا دلالة حضور دمشق بالنسبة لأدونيس؟ هذا ما لا توضحه القراءة ويمكن طرح أسئلة كثيرة من هذا القبيل لا تجيب عنها القراءة.

إن هذا المنطق في القراءة الذي يقسم النص إلى محاور، ويبدأ بمتابعة هذه المحاور يصطدم بكثير من الجمل الشعرية التي لا تتفق مع مثل هذه التقسيمات، ففي هذه القراءة تغفل الناقدة الحديث عن الجمل الشعرية التالية:

شهدوا أن التاريخ امرأة
صلعاء بعين واحدة
وبرأس مفتوق.
شهدوا أن التاريخ تقمص ضبًا.
شـــهدوا أن القنَّبَ[*] في الشُّرُفات
خيولٌ
والغيمَ وراء السدّة نخلٌ.
شهدوا أن الناس رفوفٌ من كتانٍ
والرمل سحابٌ
من يسأل: كيف؟ لماذا؟[3]

---

[1] عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(٨٣).

[2] لقد فسرت الناقدة رمز (مهيار) على أنه أحد أبعاد الشخصية الشعرية للشاعر وواحد من العناصر المكونة لماضي أدونيس الشعري في دواوين سابقة خصوصًا "أغاني مهيار الدمشقي"، انظر: المرجع السابق، (٨٥).

[*] القِنَّب والقُنَّب كما جاء في لسان العرب "ضرب من الكتان"، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (قنب).

[3] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص(٣٢٠-٣٢١).

فلا تجد لها مكانًا ضمن التصور القرائي، إذ تلجأ الناقدة إلى الانتقائية مثل تحديد علاقــة الشــاعر بــالأرض في المقطع الخامس بمستويين، وتمثل للأول في أربع حركات تتكون من أفعال الأمر (أعطيني – ارميني – لاقيني – أعيديني)[1]، في حــين أن هذه الأفعال جاءت في أنساق لغوية ضمت أفعالاً أخرى لم يشر إلى علاقــتها بهذا المستوى أو وظيفتها في تشكيل الدلالة الشعرية وكأنها لم تكن، وهــذا يشــير إلى أن اللغة النقدية تطغى على لغة النص، بحيث تثبت ما تريد وتغيب ما تريد، ويبقى السؤال: أين النص الأصلي من ذلك؟

وتظهــر المبايــنة بــين القراءة والنص في قراءة المقطع التالي من قصيدة أدونيس:

– ماذا؟ خانت عينيه الأشياء؟ رأى
قدمَ النورس ضفدعةً؟
ورأى الزهرةَ وجهَ عجوزٍ؟
– ماذا يفعل؟
– يرجو
وجه غزال آخر،
....
... والأرض تعــيِّد عــيد الرمل،
وماذا[2]

تقول اعتدال عثمان: "لكن علاقة الشاعر بالأرض – اللغة لا تتحدد عبر مســتوى دلالي واحــد، هــو اكتشاف اللغة السرية، لغة الباطن، وإنما تتحدد

---

(1) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(٩٢).

(2) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص(٣٢٤-٣٢٦).

كذلـــك مـــن خلال مستوى آخر تعادل الأرض فيه لغة الظاهر الراكدة، بينما تنحســـر موجة التعرف الأولى محققة، إذ "خانت عينية الأشياء" تتكرر المحاولة، تتعاقب الموجات، وفي كل مرة "يرجو وجه غزال آخر"، لكن الإخفاق يتكرر، ذلـــك لأن "الأرض تعيد عيد الرمل" لهذا ينبع الحس المأساوي بالضآلة والعجز أمـــام ذلك الركود الآسن والتماثل العقيم، فتطرح الشخصية الشعرية تساؤلاتها الممضة"[1].

فاللغة النقدية — هنا — لغة مختزلة، تختزل النص وتهمل كثيرًا من الصور الشـــعرية وكأنهـــا شـــيء زائد لا حاجة له في قراءة النص، وتفرض في المقابل تصـــورها (تصور القراءة)على أنه الأساس في النص، فتصبح (الأرض هي اللغة) كما يبدو من تعبيرها "علاقة الشاعر بالأرض — اللغة"، فالقراءة على هذا النحو تفـــرض ما تريد وتلغي ما تريد، فاللغة النقدية لا تعرف سوى منطق تصورها الذي أقامته عن النص دون متابعة تفسيرية لجمل النص، وهو ما يؤدي في كثير مـــن الأحيان إلى عدم القدرة على تحديد مرجعيات النص، ولذلك عندما تحلل قول أدونيس:

ويحدث أن أستسلم للطرقات
فأهبط في قيعانٍ
وأحاور أغصانًا، أو أتعب مثل رمادٍ
بحثًا عن أشباهي — مصباحٍ
يتحدث مثل فضاء،
عصفور يمزج بين أنين السهم وصمت القوس
كتابٍ

---

[1] عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(٩٣).

يعلن أن الحلم يقين، والنار سماء ممطرة[1]

تعلق عليه بقولها: "والحركة – هنا – هابطة في المكان، صاعدة إلى ذرى الأشجار خابية كرماد أرهقه طول الاشتعال. ولا يقتصر البحث على الحركة وحدها بل تتداخل الشخصية الشعرية مع أشياء العالم، ليتسع مدى بحثها عن تلك الأشباه فتصبح كأنها: "مصباح يتحدث مثل فضاء""[2]، فمن الملحوظ كيف أن القراءة تعيد صياغة النص بلغتها التعبيرية الخاصة التي تفرض فكرًا جديدًا ومعطيات جديدة ليست من النص، وبالنظر إلى الجملة الشعرية ضمن البعد التفسيري لها فإن الصورة التي يقدمها أدونيس تثير القارئ من خلال تقديم صورة الهبوط إلى القيعان ومجاورة (الأغصان)، وهي تشير إلى وجود عصفور (طائر)، ثم يؤدي به التعب إلى البحث عن أشباهه، مستحضرًا عنصر (الرماد)، ثم (النار) وهي تصبح سماء ممطرة، وهو ما يربطها بالخصب والبعث، ولا شك أن هذه العناصر مجتمعة تحيل إلى أسطورة الفينيق، وبمقارنة ذلك بما جاء في القراءة يتبين كيف تعمل اللغة النقدية على طمس مرجعية النص ودلالته وتحريفها.

وتبرز إشكالية طغيان لغة القراءة على لغة النص في القراءات التي بنيت على معطيات الاتجاهات النقدية الحديثة، ولعل هذا يتضح من خلال طرح النقاد لبعض المفاهيم مثل "شعرية القراءة" كما جاء لدى بشير القمري في قوله عن شعرية القراءة: "تتحول القراءة إلى محو للنص المنكتب فعلاً، تتحول إلى رحم نصية، إلى رحم نصية كبرى لا نهائية، لا نهاية لها في المتعاليات النصية التي توجد في ما وراء النص، قبله، أما الما بعد فهو استنبات لمقروئيته،

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص(٣٢٨).

[2] عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(٩٦-٩٧).

للمقروئـــية المحتملة"[1]، وتأتي قراءة النص، بناء على هذا الفهم، لا لتفصح عما فيه، وإنما لتضع قارئها في متاهة حقيقية، وتشعر بغياب النص الشعري وإقصائه، ذلك ما يظهر في قراءته لنص "صورة نملة" للشاعر المغربي عبد الرفيع جواهري يقول فيه:

"دبتْ في جسم النخلة نملةْ
سقطتْ
نهضتْ
أحسستُ بقلبي يتنملُ
سقطتْ
نهضتْ
فتذكرت بلادي"[2]

فالنص فيه خفة، ولمحة فكرية تثير الإعجاب بكيفية توليد المعاني وتشكيلها مـــن خــلال استغلال معطيات واقعية عادية، ثم تتحول إلى قضية كبرى قضية الوطـــن بـــلمحة لطـــيفة، وعند مواجهة النص بالقراءة يتضح طغيان القراءة وتضـــييعها لأجمل ما في النص، إذ يقول بشير القمري: "هذا النص، إذن، نص يطفـــح بالرمزية العضوية، نص أليغوري، لأن قصدية الشاعر الخفية هي أن لا يـــتحدث عن "صورة" نملة فقط، وإنما عن شيء آخر، عن الوطن، عن الوطن "الشيء" أو عن شيء الوطن، عن شيء في الوطن ماشي هو هذاك. بهذا تتعملق لغـــة الشعر الثانية وتتحول بدورها إلى لغة أخرى، إلى لغات أخرى تتحقق في نصـــية (Textualite) أخـــرى هي النصية المشتركة بيننا في قراءة الشعر المغربي

---

[1] القمري، بشير، مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، ص(٤٤).
[2] المرجع السابق، ص(٤٨).

كنص لا نهائي وينكتب بيننا باستمرار، يستعيد حرارته بحرارة القراءة والـتأمل والـتأويل والتماهي وإعادة إنتاج الكتابة ضمن هوية الانتماء، الانتماء المصادر الـذي يـؤرخ له الشـاعر بالشعر-ويؤرخه. إيترخُو ما نقول في لغتنا العميقة القاتلة"[1].

فهـذا الشـكل من القراءة لا يضيع مقولة النص فحسب، بل إنه يضيع القـيمة الشعرية الجمالية للنص، ويتركه متناثرًا في جزئيات القراءة الأنانية التي تطغى وتسيطر، فتفرض جهازها الإبلاغي على النص وتتلاعب به كما يحلو لها.

ثالثًا إيحائية اللغة الشعرية وتعدد التفاسير:

لعـل مـن نافلة القول التذكير بقدرة اللغة الشعرية على الإيحاء، وهو ما يـؤدي — حـتمًا — إلى تعدد الدلالات للعبارة الشعرية، وفي الحقيقة إن ذلك يتجلى بوضوح في حالة غموض النص الشعري، أو فرض النص الشعري لمنطقه الخاص في تشكيل العلاقات اللغوية، وتحميل المفردات دلالات جديدة إثر تعامل الشـاعر مع اللغة من منطلقاته الخاصة؛ إذ يجردها مما ارتبط بها من معانٍ حسية أو مـستعارفة في المعجم اللغوي، ليمنحها دلالة جديدة ناجمة عن طريقته في إقامة العلاقات اللغوية، ولا شك أن ذلك يشكل إحدى إشكاليات التفسير التي تظهر في القـراءات الـنقدية، وتعدد التفاسير يثير التساؤل حول مدى جدارة مقولة "التفسـير"؛ ذلك أن الحديث عن التعددية يعني انفتاح النص أمام القراءة لتأتي بمعـانٍ عديـدة وربما متباينة للنص الواحد أو للجملة الواحدة أو حتى للمفردة الواحدة، لكن مما لاشك فيه — أيضًا — أن كل قراءة تتعامل مع جزئيات النص

---

[1] المرجع السابق، ص(٤٩).

بمنطق التفسير- فتفسرها بما تقتضيه رؤية الناقد في القراءة، وعلى أساس ذلك تأتي التعددية من الرؤية التي تستند إليها القراءة أكثر من كونها تعددية في النص نفسه. وعلى الرغم من أن لغة هذا النص هي ما تجيز مثل هذه التعددية، إلا أن القراءة، وأية قراءة، لا تعدو أن تكون محاولة بحث عن نظام لغوي ثانٍ للحقيقة اللغوية الماثلة في النص، وهو ما يعني تشكيل علاقات لغوية جديدة ذات محتوى دلالي يرتبط بشكل أو بآخر بالنص الأول (الشعري)، وهذا ما يبرر تناول هذه الإشكالية ضمن مشكلات التفسير.

تكاد تكون قصيدة "تعتيم" للسياب من أبرز النماذج التي تظهر هذه الإشكالية، إذ يتضح من القراءات المقدمة عنها تباينًا حادًا في تفسير بعض عناصرها مثل (النار) و(النور) و(الصخر)...، مع تباين واضح في مدى أعطاء الأهمية لهذه العناصر في القراءات، نظرًا لكون النص الشعري يقوم على غموض لا يظهر البؤرة المركزية في تشكيل الدلالة. فإحسان عباس، الذي يرى أن هذه القصيدة من أكثر قصائد السياب "خفاء للرمز مع استغلاله دون خلل"[1]، يقدم تفسيرات منسجمة مع اتجاهه التاريخي، ولذلك يلتفت إلى عناصر محددة هي: (المرأة/المخاطبة) و(النار) و(النمور/ نمور الأرض ونمور السماء)، فيقول: "وأما التنور في قصيدة "تعتيم" فإنه مصدر النور الذي يكشف عن محيا المحبوبة وما يعتلج فيه من أحزانٍ وأفراحٍ، وقد كان النور والنار مصدر وقاية الإنسان الأول من الضواري حقًا لأنها كانت تفزع منهما، فمن الخير أن تنطفئ النار والنور ويدفن الخبز في التنور حتى لا تكون النار سبب فنائنا، فالبقاء في الديجور خير

---

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص(٢٧٦).

لـــنا، لأن النمور السماوية قد ترجمنا بالصخر والنار"[١]، فتركيزه منصب على المـــرأة/المحـــبوبة، وبالتالي ستفسر العناصر الأخرى من هذا المنطلق، فالنور هو "الـــنور يعلـــو وجه الحبيبة يفضح رغبتها الشهوانية، بينما كان الإنسان الأول يســـتعمل الـــنار لطرد الشهوة المتمثلة في النمور والأسود، فمن الخير أن يصبح الحبيـــبان في أحضان الظلام لكي يحتجبا فيما يريدان تحقيقه عن أعين النمور في الســـماء، إذ يـــلحظ كيف يتعلق إحسان عباس في تفسيره بتجربة حب يمر بها السياب، وهذا ما أدى إلى عدم اهتمامه بكثير من الرموز المضمنة في القصيدة، وتحويل الاهتمام إلى ما توحي به جمل النص عمومًا، فهو يركز مثلاً على الفعل الذي تقوم به نمور السماء، فهي "على عكس نمور الأرض لا تخاف النار والنور بل تستغلها لرؤية الأحياء الذين يمارسون شهواتهم وترميهم بحجارة الرجم"[٢]، أما إلى ماذا ترمز (نمور السماء) فهذا مما لم يتطرق إليه إحسان عباس، والملحوظ أن النص يحتمل مثل هذه الدلالات المعطاة.

وتتضح احتمالية النص وتعددية التفسير في ملاحظة ما قدمه علي الشرع عـــنه، فهو يتناوله في ضوء بحثه عن الفكر البروميثي في الشعر العربي الحديث، حيـــث يـــرى أن القصـــيدة تشير إلى استسلام الإنسان وعدم جدوى مقاومته للآلهة، وبذلك تصبح (النار) الموظفة في النص هي نار بروميثيوس، وكما انتهى الإنســـان — كمـــا تشـــير قراءة الناقد للنص — إلى عدم جدوى المقاومة، فقد "انـــتهى أيضًـــا إلى أن السلاح البروميثي: النار، لا يغني الإنسان شيئًا، والأولى بالإنسان أن يطفئ ناره ومصباحه"[٣]، وهو تفسير تسمح به معطيات النص، إذ

---

(١) المرجع السابق، ص(٢٧٦).

(٢) المرجع السابق، ص(٢٧٧).

(٣) الشرع، علي، الفكر البروميثي في الشعر العربي الحديث، ص(٨٤).

قـد ورد في قـول السـياب عن النار قوله: "كي لا تعيد الصخورْ / أسطورة للنار"[1].

وبمطالعة قراءة ثالثة يظهر كيف تأخذ عناصر النص أبعادًا دلالية أخرى، ففـي قـراءة سعيد الغانمي الذي ينطلق من تصوره عن "شعرية المرآة" و"طبيعة الصـورة المـرآوية عند السياب" مستغلاً فكرة جاك لاكان (J. Lacan) عن مـرحلة المرآة (mirror stage) بشكل غير مباشر، ويوضح الغانمي هذه الفكرة بقولـه: "ففي ما بين الشهر السادس والسنة الثانية تمر علاقة الطفل بصورته في المرآة بثلاثة أطوار. فهو في الطور الأول يجد أن ذاته... تحس بوجودها كآخر. فـالطفل لا يمـيز بين صورته المرآوية. بل إن بكاء الآخر في الصورة – مثلاً– يسـتفز بكـاءه...، وفي الطـور الثاني يدرك أن هذا الآخر الشبيه ليس سوى صـورته المرآوية. من هنا يبدأ بالتماهي بهذه الصورة لتتحول ذاته من التشتت والتبعـثر إلى الوحـدة والتكامل. لكنه ما أن يدرك – في اللحظة الثالثة – أن الآخـر لـيس سـوى اعـتراف بوجوده هو، وتكرار وهمي له، حتى يشرع بمحـاولات السـيطرة عـلى هذا الآخر. ويعود عليه تحقيق السيطرة بالنشوة والانتصـار"[2]، ويبني على ذلك أن ظهور الثنائيات الحادة في النص بين: النور والظلماء، ونمور الأرض ونمور السماء، والواقع والأسطورة، ...إلخ، لا يمكن أن يخفـي وجود عنصر ثالث غائب، ويرى – بالتالي – أن التعتيم منصب "على إخفـاء (وسيط) بين هذه الثنائيات"[3]، ثم يرى أن "فحص طبيعة الصخور في

---

(1) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج١، ص(٣٦٦).

(2) الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص(٦٠-٦١). ولمزيد من الوضوح حول نظرية لاكان وعلاقتها بالنقد الأدبي انظر: Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٣٣).

(3) الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، ص(٦٣).

القصيدة يكشف أنها وسيط، لا ضد له، فهي الرحم الأول الذي تنبثق منه الأسطورة مكتوبة على الصخور، وما إن يسقط النور على الصخور حتى يوقظ الأسطورة، فتهاجم الأحياء بالصخر والنار"[1]، فالحديث عن الطرف الثالث الذي يتماهى مع الأطراف الأخرى مستمد – بلا شك – مما نقله الغانمي عن لاكان في حديثه عن الطور الثاني، ويبدو أن غموض النص الشعري هو ما يسمح بالانطلاق من نقاط معينة فيه لتفسير محتوياته لا تفسيرات متعددة فحسب وإنما متباينة أيضًا.

إن مسألة تعددية التفسير قد لا تنحصر في غموض النص الشعري، بل إنها قد تأتي – أحيانًا – من فرض اللغة الشعرية لمنطقها الخاص على اللغة، وهو ما يجعل دلالة بعض الجمل والمفردات غير مستقرة دلاليًا تمامًا، وذلك بالنظر إلى طبيعة التوجه القرائي في تفسير النص، إذ قد تعتمد القراءة المعنى المعجمي دون أن تضع باعتبارها أو تنتبه إلى ما تفرضه اللغة الشعرية من إيحاءات دلالية غير ما هو معطى في المعجم اللغوي، وهذا ما يتضح في تفسير لفظتي (الجرار) و(الغروب) في بعض القراءات التي قدمت عن قصيدة "النهر والموت" للسياب بدءًا بما كتبه إحسان عباس، حيث أشار إلى أن المقصود بالجرار – هنا – هو الجرار العادية التي تملأ من نهر بويب[2]، ويظهر هذا التفسير في قراءة صلاح فضل أيضا[3]، وهو ما يشير إليه المعنى المعجمي للفظة، وفي قراءة خالدة سعيد، التي ترتكز على الجانب الدلالي في النص وتبحث عن تحولات الدلالة فيه، تأتي نظرتها إلى لفظة (الغروب) من منطلق معناها اللغوي ودلالته على غروب

---

(1) المرجع السابق، ص(٦٣-٦٤).

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص(٣١٢).

(3) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص(١٠٢).

الشـــمس[1]، ومـــن الغريب أن يتم تجاهل العبارة الشعرية والتركيز على المعنى المعجمي خاصة أنها قد عدت المصدر "الغروب" في هذا النص ضمن الأفعال[2]، فقد كان بالإمكان التساؤل عن فاعله، ومثل هذا التفسير يظهر في قراءة سعيد الغانمي إذ يفسر (الغروب) على أنه غياب الشمس[3]، وربما كان تفسير صلاح فضل أكثر هذه التفاسير غرابة، إذ يبدو أنه لم يقتنع تمامًا بالمعنى المعجمي، فراح يفسر لفظة الغروب بالنظر إلى الجملة الشعرية، فقال: "فإن تحويل الماء من النهر إلى الجـــرار، وامـــتلاء الشجر خاصة "بسائل الغروب"، عبر "في" الظرفية وعن طـــريق التوزيع المتماثل الذي تقوم به "واو" العطف كل هذا يوقظ لدى المتلقي شـــعورًا جديـــدًا بالأشـــياء يتولد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركـــيبي..."[4]، فمن الغريب أن يتحدث عما دعاه "سائل الغروب"، وعلى الـــرغم من إشارته إلى الانحراف التركيبي في قراءته الأسلوبية، إلا أنه لا يوضح ذلـــك بالقدر الكافي في هذا النص، إذ تفرض اللغة الشعرية في هذا النص منطقًا خاصًـــا قائمًـــا على الاستبدال، ولا يمكن استظهاره إلا بمتابعة نسق العلاقات اللغويـــة التي يقيمها النص بدءًا بالعنوان "النهر والموت"، حيث يظهر الانحراف مـــن خلال وضع لفظة (النهر) في مقابل (الموت) بدلاً من (الحياة)، وهذا يدفع القـــارئ إلى تـــبني المنطق ذاته في بنية الجمل في النص الشعري، عندئذ تخضع المفـــردات في الجمل الشعرية إلى المقياس ذاته، ويمكن بالتالي تخريج الانحرافات بشـــكل يحقق الانسجام في دلالة النص على المستوى التفسيري، فعند مواجهة جملة مثل "الماء في الجرار" بعد متابعة الجمل السابقة:

---

(1) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص(١٥٥).

(2) المرجع السابق، ص(١٤٨).

(3) الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، ص(٩٤) و(٩٦).

(4) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص(١٠٢).

بويب ...

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسًا من المطر[1]

تنكشف الدلالة الكلية للجمل عن أنها ترمي إلى تصوير دورة الحياة في الطبيعة المتمثلة بدورة الماء من النهر إلى البحر ثم الغيوم فالمطر، وبهذه التراتبية التي تمليها الطبيعة، تصبح دلالة (الجرار) هي الغيوم ويتأكد ذلك – أيضًا – من قول السياب: "وتنضح الجرار أجرساً من المطر"، ومن معطيات الطبيعة أيضًا أن الأشجار تمتص قطرات المطر لتنمو وتتفتح الأزهار وتنتج الثمر، وحتى يتحقق ذلك لا بد أن تكون نهاية الماء في الأشجار، فاستغل السياب لفظة (الغروب) بما تشتمل عليه من دلالة الغياب والانتهاء بعد تجريدها من دلالتها المعروفة على غياب الشمس لتدل على انتهاء الماء في الأشجار[2].

إن قدرة اللغة الشعرية الإيحائية لا تحد – حقيقة – في قدرتها على تحميل الألفاظ بمدلولات جديدة، بل إنها تعمل من خلال العلاقات التي تقيمها بين الكلمات ثم العلاقات النصية المتشكلة بين الجمل على خلق توتر دلالي يحول دون أحادية التفسير إن لم يكن استحالته، وذلك بتعالق مكونات النص وما تشكله من صور فنية كما في الصورة التي قدمها السياب في قصيدته "شباك

---

[1] السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج١، ص(٤٥٣).

[2] جدير بالذكر أن تفسير الجرار بالغيوم وتفسير الغروب على النحو المذكور هو مما ذكره الأستاذ الدكتور علي الشرع في إحدى ندوات الشعر العربي الحديث الملقاة على طلبة الدكتوراه في جامعة اليرموك في الفصل الأول سنة ١٩٩٧م.

وفيقة٢" في قوله "سماء تجوع"، فهذه الصورة المثيرة في ذاتها تصبح أكثر إثارة عندما تقرن بشباك وفيقة في قول السياب:

أطلي فشباكك الأزرق
سماء تجوع،
تبينته من خلال الدموع
كأني بي ارتجف الزورق.
إذا انشق عن وجهك الأسمر
كما انشق عن عشتروت المحار
وسارت من الرغو في مئزرِ
ففي الشاطئين اخضرار
وفي المرفأ المغلق تصلي البحار[1].

فربط الشباك بالسماء ينتج توترًا دلاليًا يصعب معه فهم هذه الصورة، ولذلك ظهرت تفسيرات عدة، والمسألة لا تقتصر في هذه الحالة على تفسير الصورة "سماء تجوع" وإنما مرتبطة أيضًا بشباك وفيقة، فقد فسر عبد الرضا علي (شباك وفيقة) بأنه "محارة ينفتح مصراعاها عن وجه الحبيبة الشبيه بوجه عشتروت الذي يسطع كاللؤلؤ البكر"[2]، في حين فسر صلاح فضل ذلك بأنه سماء، والتفت علي الشرع إلى الصورة "سماء تجوع" رابطًا بين هذه الصورة واعتبار السماء رمزًا لعالم الموت الأعلى، ويوضح ذلك بقوله: "فكل ... الأقوال تؤكد وجود وفيقة في عالم الأموات، وبالتالي فإن السياب عندما يجعلها تطل من وراء شباكها الأزرق، ويقرن هذا الشباك بقوله: "سماء تجوع" فإنه

---

(1) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج١، ص(١٢١-١٢٢).

(2) علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص(١٤٥).

يكني بهذا المكان الشباك الأزرق – أو السماء عن عالم الموت"[1]، ثم يتابع هذه الفكـــرة بـــأن هذه الكناية عن عالم الموت بالسماء ترجع إلى المعتقدات الدينية المعروفة، وعلى أساس ذلك يفسر قول السياب: "فشباكك الأزرق سماء تجوع" بقوـــله: "هو هذه النافذة السماوية العالية التي تبدو دائمًا جائعة متلهفة لابتلاع أرواح الموتى، ومن المنطلق نفسه يمكن أن نفهم قوله التالي: "وشباكك الأزرق/ عـــلى ظلمة مطبق / تبدى كحبل يشد الحياة إلى الموت كي لا يموت/ .." فإذا اعتبر الشباك كناية عن السماء، والسماء كناية عن عالم الموت، فهذا القول يعني أن الســـماء (أو عالم الموت) تطبق على نفسها بحيث لا يفقه الأحياء أسرارها، وبمقـــدار مـــا يعرف الأحياء أنها – أي السماء أو عالم الموت – المحطة الأخيرة لأرواحهـــم فإنهم في الوقت نفسه، يعتبرونها مصدر استمراريتهم، فالسماء بهذا المعـــنى تـــنطوي عـــلى معنى النقيضة Paradox فهي من جهة المحطة الأخيرة لأرواحهـــم، وهـــي من جهة أخرى، نافذة الأمل يتوقعون قدوم الخلاص من جهتها"[2].

فتشـــابك العلاقات اللغوية في النص هو ما فتح المجال لهذه الاحتمالية في التفسير، ويبدو أن في النص العديد من القرائن التي تسمح بتفسيرات أخرى، إذ من المعروف أن وفيقة موجودة في العالم السفلي عالم الموت كما يتحدث عنها السياب في قوله: "هو الموت والعالم الأسفل"[3]، ولو تم متابعة صورة وفيقة التي تطـــل مـــن شباكها الأزرق لتبين أن هذا الشباك هو نهر بويب الذي يمثل سماء بالنسبة للعالم السفلي، ولدى متابعة الصورة الأولى: "أطلي فشباكك الأزرق /

---

(1) الشرع، علي، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص(٧٢).

(2) المرجع السابق، ص(٧٢).

(3) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج١، ص(١٢٢).

سمـــاء تجـــوع / تبينته من خلال الدموع / كأني بيَ ارتجف الزورق" فإنها تثير التســـاؤل عن السر في حضور الزورق، ثم إن هناك العديد من الصور التي تؤيد هـــذا الفهـــم، فارتباط (عشتروت) بالمحار والشاطئين والمرفأ يتناسب مع هذه الوجهـــة في الفهم والتفسير، ويتأكد ذلك بأخذ الصورة الثانية عن شباك وفيقة في قـــول السياب: "وشباكك الأزرق/ على ظلمة مطبق، / تبدى كحبل يشدّ الحياة / إلى الموت كيلا يموت"، فصورة الشباك الذي تبدى كحبل تتناسب مع شكل النهر، وربما أمكن ربط ذلك بقصيدتين أخريين "شباك وفيقة١" و"حدائق وفـــيقة"، ففي القصيدة الأولى يتناسب هذا التفسير مع قول السياب: "ووفيقة تـــنظر في أسف / من قاع القبر وتنتظر: / سيمر فيهمسه النهر / ظلاً يتماوج كالجـــرس/ .../ شـــباك يضحك في الألق؟"[١]، وهذا الفهم هو ما يبرر ظهور بعـــض الصـــور في القصيدة مثل صورة "الجليل تنتظر المشية" التي ترتبط بمشية السيد المسيح على الماء كما جاء في الإنجيل[٢]، ويرتبط هذا الفهم أيضًا بما جاء في قصـــيدة "حدائـــق وفيقة" عن النهر حيث يقول السياب: "كل نهر/ شرفة خضراء في دنيا سحيقة"[٣].

فمـــن الواضح المدى الفسيح الذي يتركه النص لاحتمالية التفسير حيث يمكن أن تبنى قراءات عدة للنص، وهو ما يضع القارئ أمام إشكالية حقيقية في التفسير.

إن مـــا أشير إليه من تعددية التفاسير في القراءات النقدية يثير تساؤلات غايـــة في الأهمـــية: فكيف يكون الحال متى توافر عدد كبير من القراءات لنص

---

(١) المرجع السابق، مج١، ص(١١٨-١١٩).

(٢) الكتاب المقدس، إنجيل متّى، الأصحاح الرابع عشر، الآية (٢٦).

(٣) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج١، ص(١٢٥-١٢٦).

واحـــد؟ ومـــا هي الحدود الممكنة للتفسيرات المقدمة في هذه الحالة؟ وإلى ماذا يقـــود ذلك في النهاية؟ وهذا ما سيتضح لدى مناقشة القراءات النقدية المقدمة عـــن قصـــيدة "أنشودة المطر" على اعتبار أنها حظيت باهتمام واسع من النقاد العرب عز أن يوجد له نظير في نصوص الشعر العربي الحديث الأخرى.

قراءات "أنشودة المطر" وتعدد التفاسير

لقد أحيط النص باهتمام بالغ من النقاد العرب بدرجة لا نظير لها في النقد العـــربي الحديث على الإطلاق، وتكاد الدراسات النقدية لا تغفل أية إشارة من بعـــيد أو قريب ابتداء من تاريخ نظم القصيدة إلى ظروف نشرها وحتى تلقيها، إذ يظهـــر اهـــتمام واضح حتى بتحديد زمن كتابة القصيدة[1]، ثم إن القصيدة وجـــدت أصداء متغايرة لدى النقاد من خلال النقد المباشر للقصيدة أو الديوان الذي حمل عنوانها بدءًا من سنة نشرها لأول مرة في مجلة الآداب وحتى اللحظة الراهـــنة، كمـــا أن الاهتمام بها لم ينحصر ضمن هذه الحدود فحسب، بل إن القـــراءات النقدية التي قدمت عنها كانت مثار اهتمام بعض الدارسين، وكان أول من لفت الأنظار إلى ذلك علي الشرع في دراسته "قراءة في "أنشودة المطر" للســـياب" (١٩٨٥م)، حيـــث قـــام بمتابعة الدراسات النقدية التي قدمت عن القصـــيدة، ثم قدم قراءته للنص بعد ذلك، والتفت كل من عاطف جودة نصر وقاســـم المومـــني وسامي سويدان إلى هذه الدراسات أيضًا، وهذا كله يؤكد أمرين: الأول أهمية القصيدة وقيمتها الفنية، وهو مما لا يكاد يختلف عليه اثنان.

---

(1) أشار إحسان عباس إلى أنها كتبت سنة ١٩٥٣م، عباس، إحسان، بدرشاكر السياب، ص(١٨١). في حين أشار عيسى بلاطة إلى أنها كتبت سنة ١٩٥٤م، بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص(٧٦).

والـــثاني أن قراءة "أنشودة المطر" في الدراسات النقدية العربية يمثل ظاهرة نقدية تستحق الالتفات والمناقشة.

إن أول نقـــد وجـــه للقصـــيدة كان تعليق عبد اللطيف شرارة إثر نشر القصـــيدة في مجلـــة الآداب، وهو يمتاز بالانطباعية والتلقائية، وقد قيم القصيدة قـــائلاً: "هـــذه القصيدة كغيرها من قصائد الشعراء المحدثين في العراق يتحلل ناظمهـــا مـــن قـــيود المدرسة العربية في الشعر أولاً، ويعود بنا إلى موشحات الأندلس ثانيًا..."[1]، وقد أشير إلى أن عبد اللطيف شرارة "كان يعالج القصيدة دونما منهجية حتى أن مصطلحاته النقدية تبدو مصطلحات قديمة"[2]، وسرعان ما تم تجاوز هذا التقييم المتعارض ذاتيًا بين وصف التجربة بأنها صحيحة وواقعية وبين العجز عن هز قرارة وجدان القارئ، حيث أشارت روز غريب إلى ما في القصـــيدة مـــن "متعة القصص الوصفي وفتنة الصور الزاخرة باللون المحلي"[3]، وربمـــا كانت وقفة مصطفى عبد اللطيف السحرتي أهم ما قدم عن القصيدة في الخمسينيات (١٩٥٧م)، وقد كان اهتمامه منصبًا على المحتوى الاجتماعي فيها، وكان لرؤيته الأكاديمية دور بارز في توجيه قراءته، ولذلك ارتبط في ذهنه علاقة الـــنص بســـياقه، وضرورة وضوح هذه العلاقة من خلال تقديم المحتوى تقديمًا ســـويًا، فيصـــف قصـــيدة السياب بقوله: "ففي قصيدته "أنشودة المطر" ولها مضمونها الاجتماعي المهم فإنه يخلخل هذا المضمون باللف والدوران حول حالة

---

(١) شرارة، عبد اللطيف، "قرأت العدد الماضي من الآداب"، الآداب، س٢، تموز، ١٩٥٤، ع٧، ص(٦٥).

(٢) الشرع، علي، "قراءة في "أنشودة المطر" للسياب" أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، مج٣، ١٤٠٦ هـ-١٩٨٥م، ع٢، ص(٦٤).

(٣) غريب، روز، "قرأت العدد الماضي من الآداب"، الآداب، س٢، آب ١٩٥٤، ع٨، ص(٦٥).

عاطفـــية مقحمة على المضمون"[1]، ففي هذه القراءة تظهر أول محاولة تفسير، وقد جاء تفسيره لعناصر أخرى في النص متفقًا مع رؤيته النقدية فربط بين النص وتجربة الشاعر بقوله: "فها هو ذا في الكويت، وقد انهمر المطر، فيشعر بالوحدة والكآبـــة، ويجـــول بخاطره ما في هذه البلاد من لؤلؤ ومحار، وما يلقى فيها من جـــوع رغم ما يوجد بها من غلال، ثم ينتهي إلى أن كل قطرة من المطر وكل دمعـــة من دموع الجياع، وكل قطرة تراق من دم العبيد، هي ابتسامات قابلة، وأمـــل وردي ســـوف يولـــد"[2]، ومن الطبيعي إثر هذا الفهم أن يفسر مطلع القصيدة بأنه "وصف غزلي لعيني حبيبته أطال فيه كل الإطالة"[3]، وهو في ذلك يـــنظر إلى القصيدة في ضوء فهمه للقصيدة التقليدية، حيث تشتمل على غرض أساسي وهو المحتوى الاجتماعي الذي يراه مهمًا، أما بقية الأجزاء فليس لها أية ضرورة.

وتظهر دراسة فؤاد رفقه "أنشودة المطر لبدر شاكر السياب" (١٩٦١م) موقفًـــا تقييمـــيًا يرى في "أنشودة المطر" القصيدة ممثلة لوجه النضوج في شعر السياب، ويبدو أن الملاحظة الأولى لعبد اللطيف شرارة قد تم تجاوزها فعليًا كما يظهـــر مـــن رأي فـــؤاد رفقه، إذ يقيّم ديوان "أنشودة المطر"مبرزًا ثلاثة وجوه لقصائده:

١) وجـــه التقليد، ويتمثل في قصائد مثل "مرثية الآلهة" التي تمتاز بالشكل التقليدي على حد رأيه.

---

[1] السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، شعر اليوم، ص(٦١).

[2] المرجع السابق، ص(٦١).

[3] المرجع السابق، ص(٦١).

٢) وجـــه الـــتطور كمـــا يتمثل في قصائد مثل "المومس العمياء" و"حفار القبور" و"الأسلحة والأطفال".

٣) وجـــه النضـــوج، وبلغ ذروته في قصيدة "جيكور في المدينة" (كذا) و"أنشودة المطر"[1].

ويأتي هذا الحكم على أساس أن "الرؤيا محور هذه القصائد، وهي ترتكز عـــلى الرمـــز لاتساعها الأفقي والعمودي"[2]، ثم إنه لا يخص القصيدة بحديث منفرد، مما يعني أنها لم تلفت الانتباه بشكل مميز كما سيحصل فيما بعد.

وقـــدم إيليا حاوي دراسة نقدية عن ديوان "أنشودة المطر" (١٩٦١م)، وخـــص القصيدة بوقفة مستقلة، وكان موقفه تقييميًا، إذ وصف شعر السياب وشخصـــيته بالتفكك والانفراط[3]، وانعكس هذا الحكم على نظرته للقصيدة فوصـــفها بالتـــناقض والتفكك والهذيان[4]، وهو حكم نابع من رؤيته المنطقية لضـــرورة توفر وحدة الموضوع كما يبدو من قوله: "فتنشطر القصيدة وتوشك أن تـــتعطل فيها وحدة الموضوع، فضلاً عن الوحدة العضوية"[5]، ومن الواضح أن تصـــوراته الـــنقدية تخلـــو من المنهجية والفهم الدقيق حتى لمفهوم الوحدة العضوية.

---

(١) رفقه، فؤاد، "أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، شعر، س٥، شتاء ١٩٦١، ع١٧، (١٦٣-١٦٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٦٥).

(٣) حاوي، إيليا، "دراسة نقدية لديوان "بدر شاكر السياب أنشودة المطر""، الآداب، س٩، أيار (مايو) ١٩٦١، ع٥، ص(١٨). وقد اعاد نشرها في كتابه: في النقد والأدب، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص(٨٧).

(٤) حاوي، إيليا، "دراسة نقدية لديوان "بدر شاكر السياب أنشودة المطر""، ص(٥٧).

(٥) المرجع السابق، ص(٥٧).

لا شك أن الاختلاف في المنطلق النقدي ذو تأثير بالغ في تفسير النص، إذ يــتعامل الناقد مع النص في ضوء معطيات فكرية يستلزمها المنهج النقدي الذي هــو بالضرورة لا ينحصر في كونه أداة تخلو من الفكر ما دام تحديده لا ينفصل عــن الــنظرية[1]، وهذا ما يتضح في القراءات التي قدمت عن "أنشودة المطر" متبنــية مــناهج نقدية محددة، وأولى هذه القراءات ما ظهر في قراءة أمطانيوس مخائــيل (١٩٦٨م) دراسات في الشعر العربي الحديث وفق المنهج الديالكتيكي، وهــو يتعامل مع جزء من النص يتوافق مع رؤيته في المنهج النقدي، وهو أول توجيه للنص يفرضه المنهج، وذلك قول السياب:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

....

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر ... مطر ... مطر ...

إذ يبدو أن أمطانيوس مخائيل اختار هذا المقطع تحديدًا لأنه يخدم رؤيته المتمخضة عن "المنهج الديالكتيكي" الذي يتبناه في القراءة، ولذلك جاء تفسيره لهذا المقطع متفقًا مع هذا التوجه الأيديولوجي، حيث إن تركيزه لا ينصب على علاقة هذا المقطع بما سبقه أو تلاه، وإنما ما يهمه هو حديث السياب -- كما يقول -- "عن الجوع وعن الحزن الذي يصيبه ويصيب الجماهير الكادحة"[2]، ولذلك تتحول

---

[1] ثامــر، فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص(٢١٩).

[2] مخائيل، أمطانيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج الديالكتيكي)، ص(٢٩).

– لديـــه – الرؤية في القصيدة إلى مأساة وجودية تجسدها العلاقة الشعرية "بين الـــذات والموضوع"[1]، وهو أمر مرتبط بمنهجه الجدلي الأيديولوجي أكثر من ارتباطه بمعطيات النص الشعري.

وتشـــكل دراســـة إحسان عباس (١٩٦٩م) إيضاحًا بارزًا لعلاقة القراءة بالـــنص، وأثـــر ذلك على تفسيره، فهو ينطلق من توجه تاريخي، الأمر الذي يفرض تفسيرًا يحمل في طياته ملامح المنهج النقدي، وعلى الرغم من أن إحسان عـــباس لا يتـــناول الـــنص كاملاً، إلا أنه قد وقف عند بعض المقاطع والجمل الشعرية، حيث يتضح فيها أثر منهجه من الناحية التفسيرية، وقد كان تعامله مع "أنشودة المطر" منصبًا على العلاقة بينها وبين قصيدة "غريب على الخليج، ويأتي هـــذا الإصـــرار على إقامة علاقة بين القصيدتين من تأثير منهجه التاريخي، إذ يهـــدف في منهجه إلى البحث عن دلالات النص الواقعية، وما دام الأمر على هـــذا الحال فلا بد أن يكون الاهتمام بالنص منحصرًا في واحد من أمرين: إما اســـتمداد الحقائق التاريخية والنفسية والشخصية للسياب من شعره، أو البحث عن التطور الفني الذي لن يتجسد في حدود التعامل مع نص واحد دون مقارنته بغيره، وهو ما يتضح في تعامـــل إحسان عباس مع كثير من قصائـــد السياب في هذه الدراسة[2]، ولا ينحصر أثر المنهج في هذا المنطلق العام لتناول القصيدة، بل إن ذلك يتجلى في تفسير إحسان عباس للجمل الشعرية في النص، فالخطاب في مطلـــع القصيدة موجه إلى الحبيبة، وهي حسبما يرى إحسان عباس "الأم أو القرية أو العراق، أو هذه الثلاثة مجتمعة"[3]، وهو تفسير لا يخرج عن الدلالات الشخصـــية التي ارتبط بها السياب حسبما هو معروف في واقع حياته، ويتأكد

---

(١) المرجع السابق، ص(٢٩).

(٢) يتضـــح ذلـــك من قول إحسان عباس عن القصيدتين: "وهما تمثلان وجهين لقطعة عملة واحدة، فتؤكدان التقارب الزمني بينهما"، عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص(٢٠٦).

(٣) المرجع السابق، ص(٢٠٩).

ذلـــك بإصرار إحسان عباس أن صورة الطفل يبكي أمه هي طفولة الشاعر التي "يســـتمد أكـــثر موارده منها"[1]، فالتفسيرات – هنا – ترمي إلى ربط النص بمعطيات السياق التاريخي.

ويـــأتي موقف عيسى بلاطة (١٩٧١م) ضمن هذا المستوى من التفسير على الرغم من أن دراسته كانت سيرة حياة لا نقد، فقد وصف قصيدة السياب بأنهـــا رائعته، وربط بين مطلعها ووفيقة فقال: "وبدت له عينا وفيقة تلمعان في خـــياله، وأثار أساهما في نفسه رعشة. وإذا قصيدة جديدة تتولد فيه تختلف عن كـــل مـــا كتب قبلها"[2]، فمن الملاحظ تعلق الدراسات التاريخية بشخصيات واقعية أو تجربة شخصية في تفسير بعض مقاطع النص.

لقد ظهرت قراءات في منتصف السبعينيات تقريبًا تقيم اهتماماتها بالنص إثـــر توجـــه الـــنقاد نحو النص كما سبق الإشارة، لكن ذلك لم يكن – على الأغلـــب – مصحوبًا بمنهجية واضحة في القراءة مما جعل هذه القراءات تنساق وراء الـــنص وتلتصـــق بـــه، وترتكز على إصدار الأحكام التقييمية ضمنًا أو صـــراحة، وهـــذا ما يظهـــر في قراءة جابر عصفور لأنشودة المطر (٧٥/ ١٩٧٦م)[3]، فغـــياب المنهجية يظهر في قراءة الناقد للقصيدة من خلال السعي إلى الوصـــول إلى رؤيـــة كلية تنضوي تحتها أجزاء القصيدة، ولذلك يشير إلى تشكل القصيدة من محورين: الحياة والموت[4]، وفي انسياقه وراء النص الشعري

---

(١) المرجع السابق، ص(٢١٠).

(٢) بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص(٧٥).

(٣) وقـــد نشرت ضمن كتاب ضم دراسات عدة تحت عنوان "حركات التجديد في الأدب العربي"، وهي – في الأصل – محاضرة قصد منها التعريف بالتجديد في الشعر العربي الحديث، فاتخذ جابر عصفور من "أنشودة المطـــر" مـــثالاً على ذلك، الأمر الذي يعكس وجهة نظره وحكمه على القصيدة بالجودة. انظر: مجموعة من المؤلفين، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥/١٩٧٦.

(٤) المرجع السابق، ص(٢١٦).

يكتفي بالنظر إلى المخاطبة في مطلع القصيدة على أنها المحبوبة، غير أنه يشير إلى توحدها مع الوطن[1] ليحقق الانسجام في قراءة أجزاء القصيدة الأخرى، ويعطي للمطر دلالة مزدوجة على الخصب والنماء ونقيضهما، فهو – حسبما يرى – حامل لدلالة أسطورية "بدلالتيه الرامزتين إلى الحياة والموت"[2]، ويصف القصيدة بالنضج الفني[3]، وهذه الطريقة في التعامل مع النص تنبئ عن الانقياد وراء مقررات النص الشعري.

وربما كانت قراءة إلياس خوري (١٩٧٩م) أكثر إشكالاً على صعيد تفسير النص، فهو ينطلق من تشكيلة منهجية غير واضحة المعالم، فيستند – أحيانًا – إلى الرموز الأسطورية، وأحيانًا أخرى إلى الدلالات المباشرة للغة النصية، وعلى أساس ذلك يرجع ضمير المخاطبة في مطلع القصيدة "عيناك" إلى الرمز "عشتار"، الذي يرى فيه تحولات إلى الأم ثم العراق ثم الخليج[4]، ويقيم قراءته على إعطاء قيمة مطلقة للرمز عشتار على مدار قراءة القصيدة من خلال لغة إيحائية تتجاوز ما يقدمه النص، فيقول: "هذه الإشارات المتعددة التي تمزج التفاصيل بالأسطورة بالطبيعة هي إشارات صلاته. الشاعر يبتهل لإلهة الخصب حيث الولادة الدائمة، وصوته كما في الصلوات الوثنية صوت جماعي"[5]

فهذه القراءة متمخضة عن ذهنية القارئ لا النص ذاته، فالرمز الأسطوري في مطلع القصيدة أو في مجملها لا يظهر بوضوح كاف لإرجاع كل الإشارات

---

(١) المرجع السابق، ص(٢١١).

(٢) المرجع السابق، ص(٢١٦).

(٣) المرجع السابق، ص(٢١٥).

(٤) خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، ص(٣٣).

(٥) المرجع السابق، ص(٤٧).

إلـــيه كما يذهب إلياس خوري، ودليل ذلك أن ثمة دراسات عديدة لم تشر إلى وجود أبعاد أسطورية.

إن غـــياب المنهجية حتى في ظل طرح موضوع محدد مثل الأسطورة كما في دراســـتي عبد الرضا علي وعلي البطل عن الأسطورة في شعر السياب يجعل الدراسة لا تنطلق من معطيات الأسطورة وتجلياتها في النصوص الشعرية، ولذلك لم تشـــر أي منهما مطلقًا إلى حضور الأساطير في قصيدة "أنشودة المطر"، وقد توقف كلا الناقدين عند مقطع واحد من القصيدة هو "أكاد أسمع العراق يذخر الـــرعود ....."، فحمـــــــــل عـــبد الرضا علي المطر دلالة الثورة على القهر الاجـــتماعي[1]، وأشـــار عـــلي البطل إلى أن هذا المقطع يصور غليان الشعب بالـــثورة[2]، وهـــذا يشير إلى أن ما قدمه الناقدان في دراسة الأسطورة كان ذا منحى تفسيري خالص، وكلا الدراستين تجسدان غياب القراءة النقدية.

وتعـــد قـــراءة ريـــتا عـــوض لأنشودة المطر من أولى القراءات المنهجية للقصـــيدة، وهي تنطلق – كما اتضح سابقًا – من منهجها الأسطوري، وقد ألقـــى هذا المنهج بأثره على تفسير النص، فهي تتردد في تفسير مطلع القصيدة بـــين كون الخطاب الموجه إلى المرأة يرمز إلى الأرض – وأرض العراق بشكل خـــاص[3]، أو إلى عشـــتار[4]، ويرجع ذلك إلى أن ما تبحثه ريتا عوض ليس الأســـطورة في ذاتها وإنما النموذج الأعلى الذي قد يتجسد برموز عدة، وينبئ عـــن إيحـــاءات مخـــتلفة، وهذا ما يظهر – أيضًا – في تفسير كثير من العناصر

---

(1) علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص(١٥٤).

(2) البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص(٢٠٨).

(3) عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص(١٠٢).

(4) المرجع السابق، ص(١٠٣).

النصـــية، فـــالابن الذي يبكي أمه "هو الإنسان الأول قبل السقوط حيث كان يمـــرح سعيدًا في جنة عدن"[1]، والمطر هو تموز ابن الأم وحبيبها الذي يخصبها بـــبذرة الحياة[2]، والشاعر يتحد بإله الخصب[3]، ولا تخلو قراءها من إسقاطات عـــلى النص، حيث تفسر استمرار الجوع بعد نزول المطر بسبب سيطرة التنين عـــلى الأرض الطيـــبة، وأن هـــذا التنين يمثل الطبقة الحاكمة[4]، على أن من المعـــروف خلو النص من ذكر التنين، وما دامت الإشارة واضحة في النص إلى الطبقة الحاكمة فليس هناك أي مبرر لافتراض وجود رمز التنين ثم إرجاع ذلك إلى الطـــبقة الحاكمة، فهذا التفسير لم يكن إلا بدافع من أحكام المنهج المفترض الـــذي تتبـــناه الناقدة، فهي تبني هذا التفسير على "قصة القديس جرجيس في معركـــته مـــع التنين، فالتنين – رمز الشر – يهزم جرجيس ويقتله"[5]، مع أن الفارق شاسع بين هذه القصة وما جاء في أنشودة المطر، وهذا يظهر مدى تجني القـــراءة عـــلى النص في كثير من الأحيان، وبخاصة في حالة تبني منهجية محددة والمغالاة في تطبيقها.

وينطلق أحمد أبو حاقة (١٩٧٩م) في قراءته للقصيدة من مفهوم الالتزام، وهو ما يعمل على تحريف دلالة عدد من الجزئيات في النص، إذ يبدأ من تصور مفاده توحد الحبيبة والوطن الذي يعد أول مظاهر الالتزام[6]، ثم إن الحبيبة تغدو

---

(1) المرجع السابق، ص(١٠٤).

(2) المرجع السابق، ص(١٠٤).

(3) المرجع السابق، ص(١٠٥).

(4) المرجع السابق، ص(١٠٨).

(5) المرجع السابق، ص(٦٥-٦٦).

(6) أبـــو حاقـــة، أحمـــد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص(٤٠٣). وجدير بالذكر أن الناقد يتناول في دراسته هذه الشعر العربي قديمًا وحديثًا من خلال مفهوم الالتزام.

الآلهة التي يضرع إليها الشاعر لإنقاذ وطنه[٧]، ويصبح الضباب في قول السياب: "تغـــرقان في ضـــباب مـــن أسىً شفيف" هو ضباب الثورة، والمطر هو الثورة نفســـها، و"نشوة الطفل إذا خاف من القمر" هي نشوة الشاعر المبتهج المنتظر للـــثورة والخـــائف مما قد يرافقها من عنف وتجاوز وانحراف[١]، وفي ظل هذه القـــراءة التي ترجع كل شيء إلى الالتزام بقضايا الوطن والأمة تصبح الأم التي يذكـــرها الســـياب هي الأمة، يقول أحمد أبو حاقة: "وكأننا بالسياب في هذا الحديـــث عن أمه، وموهّا وعودهّا، يتساءل أمام رياح الثورة عن هذه الأمة التي ماتت..."[٢]، ويجري على هذا المنوال في منح الدلالة الأيديولوجية لكل جزئية في الـــنص، حيث ترمز صورة الصياد (صياد حزين يجمع الشباك..) "إلى فشل الثورة"[٣]، ويكون الصياد هو السياب أو الشعب، والأفاعي التي تشرب الرحيق هـــي الإقطاعـــيون والمســـتغلون[٤]، وأما نهاية القصيدة فهي "من أثر الواقعية الاشـــتراكية المـــتفائلة بجدلية التاريخ"[٥]، حقيقة لقد تعامل أحمد أبو حاقة مع النص من منطلقات فكرية مستمدة من منهجه وقام بتطبيقها بصورة آلية فارضًا على النص رؤيته، إذ يجب أن يعطى كل عنصر فيه مقابلاً دلاليًا يربطه بالالتزام، وهو ما جنى على جمالية النص الشعري.

---

[٧] المرجع السابق، (٤٠٥).

[١] المرجع السابق، ص(٤٠٥).

[٢] المرجع السابق، ص(٤٠٦).

[٣] المرجع السابق، ص(٤٠٦).

[٤] المرجع السابق، ص(٤١١).

[٥] المرجع السابق، ص(٤١١).

إن هذه المواقف النقدية التي حكمت على "أنشودة المطر" بالجودة والميزة قد شكلت رأيًا نقديًا حول القصيدة، فكمال خير بك (١٩٨٢م) يراها "بمثابة القمة في تطور السياب"[١]، وباستثناء بعض جوانب الملاحظة الأولى لعبد اللطيف شرارة وما قدمه إيليا حاوي كانت الآراء تجمع على تميز القصيدة، وقد كان لهذا الرأي أثر واضح في تلقي النقاد العرب لها، وهذه الحالة معروفة في نظرية التلقي كما يوضح ياوس الذي يرى "أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية"[٢]، وربما كان لهذه الفكرة تجسيد واضح لدى النقاد العرب، وهو ما أدى إلى هذا الإقبال المنقطع النظير على قصيدة واحدة في مقابل قصائد عديدة لم تجد حتى الآن من يقوم بقراءتها على الرغم من جودتها فنيًا.

وتأتي دراسة عبد الكريم حسن "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب" كواحدة من أكثر الدراسات إثارة في توجهها النقدي، وهي تعتمد على ما يدعوه الناقد بـ"الموضوعية البنيوية" معتمدًا على الموضوعات (أو الثيمات themes)، ويقدم منهجه بقوله: "إن تحديدنا للموضوع يعتمد على قاعدته اللغوية "Substrat Lexical" في العمل الأدبي الذي ندرسه، وليس على دراسة هذا العمل الأدبي أو تحليله. "فالموضوع هو مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[٣]، وبذلك فالدراسة التي قدمها لا تقوم على قراءة

---

[١] بك، كمال خير، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ص(٤٦). وجدير بالذكر أن الدراسة قدمت لنيل درجة الدكتوراه من جامعة جينيف سنة ١٩٧٢م.

[٢] هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص(١٥٣).

[٣] حسن، عبد الكريم، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص(٣٢).

نصية، ولا تهتم بالتحليل النصي، وإنما يعمد الناقد إلى دواوين السياب الشعرية فيعدها مجسدة لمراحل شعرية، ويمثل ديوان "أنشودة المطر" المرحلة الرابعة، حيث إن الموضوع الأساسي فيه هو (الموت) "الذي يجذب إليه كواكب الموضوعات الأخـــرى"[(١)]، ومنطلقه النقدي هذا يحتم عليه دراسة موضوع الموت من خلال مجموعة من المفردات مثل: المنية – الحتف – الردى – الهلاك – الفناء ...إلخ، الأمـــر الذي أبعده عن النصوص الشعرية، وهو لا يشير سوى إلى أجزاء بسيطة من قصيدة "أنشودة المطر" مثل قول السياب:

أصيح بالخليج "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى.

إذ يــــرى أن تكــــرار المقطع في القصيدة "يحمل اليأس النهائي حيث تنقلب مياه الخلـــيج بأسرها إلى ردى"، ويفسر المطر بالثورة، أما الخطاب في مطلع القصيدة (عيـــناك) فيوجهه السياب إلى حبيبته والحبيبة هي العراق[(٢)]، ويبدو من الغريب ألا يستغل عبد الكريم حسن الإمكانيات الدلالية الإيحائية التي تضمنتها "أنشودة المطر" وخاصة في مجال موضوع "الموت"، ويبدو أن اهتمام الناقد بالمفردات التي تدل على الموت هو ما حال دون استغلال هذه الإمكانيات الدلالية في النص.

ويســـتند عـــلي الشرع في قراءته لأنشودة المطر (١٩٨٥م) على المعطى اللغـــوي للنص، مقدمًا قراءة "أسلوبية تفسيرية"، بحيث "يدرس كل عنصر (من عناصر العمل الأدبي) وينظر إليه من خلال دوره في عملية الإبداع الشعري: ما الذي يعنيه هذا العنصر (أو هذه الجزئية) أو يوحيه؟ كيف يتشكل الإيقاع؟ ... ما هي المميزات الخاصة للاستعارات (أو المجازات) وما هي العناصر المشكلة وما

---

(١) المرجع السابق، ص(١٧٥).

(٢) المرجع السابق، ص(٢٠٥).

هـــي الأسس الخاصة التي يوظفها الكاتب في عملية التلاحم الفني"[١]، ويظهر ذلـــك من خلال تتبع الناقد للغة النص الشعري محاولاً الكشف عن الدلالات الـــناجمة عن المفردات والتراكيب اللغوية وقيمها الجمالية، ولذلك كان اهتمام الـــناقد منصـــبًا على الإيحاءات المفعمة بالدلالات في افتتاحية القصيدة، وطرح تساؤلاته حول الصورة التشبيهية وارتباطات عناصرها الدلالية في محاولة لتحديد الرابط بين العينين وغابتي النخيل، فتفسر العينان بأنهما عيني صاحبته، وربطهما الســـياب بغـــابتي النخيل لأن العينين عراقيتان، أو لارتباط النخيل بالعراق، أو ليدل على أن العينين عربيتان (النخيل والعرب)، ثم يلتفت إلى ما يحمله النخيل من دلالات أسطورية، حيث يتساءل ما إذا كانت العينان هما عينا الأم (الأنثى) الـــنخلة الأم[٢]، وهـــذه التساؤلات أعطت متسعًا من الدلالات، وأفضت إلى نتيجة مفادها القدرة الإيحائية لافتتاحية النص. كما أظهر الناقد خاصية التداعي الـــتي يقـــوم عليها نص السياب من خلال تشكيل الفقرات الشعرية والصور الفنـــية[٣]، ويفســـر ذلك على أنه طواف "للبحث عن موقع الذات المفردة في الوجـــود الكـــلي"[٤]، ويـــلحظ أن القسم الثاني من القصيدة الذي يبدأ بقول السياب: "ومقالتاك بي تطيفان مع المطر" يجسد حركة دورية "من خلال تعاقب مضـــمون محاولة النهوض والتعثر في مسيرة العراق الحديث (وطنًا وشعبًا)"[٥]، أي أن الناقد يفسر هذا القسم من خلال الإحالة إلى واقع العراق.

---

(١) ألونســـو، أمـــادو، "التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية"، نقل النص إلى العربية علي الشرع، المعهد للثقافة والفنون، س١، صيف/خريف ١٩٨٤، ع٣و٤، ص(٥٠).

(٢) الشرع، علي، "قراءة في "أنشودة المطر" للسياب"، ص(٦٨).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٢-٧٣).

(٤) المرجع السابق، ص(٧٤).

(٥) المرجع السابق، ص(٧٤).

وتشـــكل دراســـة محمد لطفي اليوسفي "في بنية الشعر العربي المعاصر" واحـــدة من الدراسات التي وقعت تحت تأثير الاتجاهات النقدية الحديثة، وتحت زخـــم اندفاع النقاد نحوها وبشكل خاص البنيوية[1]، ويتناول الناقد "أنشودة المطـــر" للسياب مفسرًا العديد من أجزائها، فمطلع القصيدة هو قداس ابتهالي لآلهة الخصب عشتار[2]، ويرى أن المطلع يمثل زمن بدء الخليقة، ويربطه بما ورد في ســـفر التكوين: "وقبلها كانت الأرض خربة وخالية وكان العدم"[3]، وقد عاد إلى هذا التفسير في قراءة أخرى له (١٩٩٢م)، إذ رأى أن النص يستند إلى "هـــذه الصـــورة النمطية المشتركة"[4]، وتبدو تفسيراته مفتعلة إلى درجة تشعر بعـــدم وجـــود صلات قوية بين الرموز التي يتحدث عنها وهي عشتار والأم والعراق والخليج والمطر[5]، ولا تخفى صلة هذه الرموز بما قدمه إلياس خوري في قراءته.

وتبدو دراسة ابن عقيل الظاهري لأجزاء من القصيدة من أكثر الدراسات إثـــارة من حيث التفسير، فهو يفسر مطلع القصيدة بأن السياب "يودع حبيبته عـــندما أراد الهرب إلى الكويت"[6]، ويحيل صورة الشرفتين إلى شرفتي جوليت كمـــا جاء عند شكسبير[7]، ثم إنه يعد القصيدة – بعـــد ذلك – "قمـــة

---

[1] اليوســـفي، محمـــد لطفـــي، في بنية الشعر العربي المعاصر "السياب/سعدي يوسف/ دورويش/ أدونيس" نموذجًا، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص(٧).

[2] المرجع السابق، ص(٣٨).

[3] المرجع السابق، ص(٤٧).

[4] اليوسفي، محمد لطفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص(١٠٣).

[5] اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص(٤٠).

[6] الظاهـــري، أبو عبد الرحمن ابن عقيل "محمد بن عمر"، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، "دراسة تطبيقية لأصول: الالتزام والشرط الجمالي"، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ، ص(١٧).

[7] المرجع السابق، ص(١٨).

الأدب الملـــتزم"[1]، ومـــن الواضـــح أثر غياب المنهجية أو حتى المعرفة الكافية بالشعر الحديث في تفسيراته هذه.

ويتناول مالك المطلبي "أنشـــودة المطـــر" في دراسته "إنتاج ما أنتج" (١٩٨٩م)، ويعدهـــا إعـــادة إنتاج لقصيدة "غريب على الخليج"، ويقوم من خـــلال التطبيق بمقارنة بين النصين كاشفًا عن التقابل والتفارق بينهما على حـــد تعبيره[2]، وقد عدهما مقطعين في قصيدة واحدة[3]، ويرى أن "غريب عـــلى الخليج يهيمن فيها المدلول بعكس "أنشودة المطر" التي يهيمن فيها الدال، والموضـــوع في الأولى هو العراق، أما في الثانية فهو "أكاد أسمع العراق..."[4]، ويـــأتي تفســـيره لمطلع "أنشودة المطر" مرتبطًا بالشعر الجاهلي، فالافتتاحية في القصيدتين ترتبطان "بالافتتاحيات الجاهلية: الطلل/النسيب"[5]، ويرى أن حركة الاختـــتام في "غريـــب على الخليج علامة موت، أما في "أنشودة المطر" فعلامة حياة، وبعد توزيع بعض الألفاظ في النصين على حقلين دلاليين: حقل الصحراء وحقل الماء يستنتج أن الخليج هو الصحراء[6].

وركز محمد بنيس في تحليله للقصيدة (١٩٩٠م) على حضور عنصر الماء، حيـــث "أن بناء الدوال في النص يفرق بين سياقين للمطر ونتائجه. يركز الأول على العلاقة بين المطر والجوع:

منذ كنا صغارًا كانت السماء

---

(1) المرجع السابق، ص(١٩).

(2) المطلبي، مالك، "إنتاج ما أنتج"، فصول، مج٨، مايو ١٩٨٩، ع١و٢، ص(٤٢).

(3) المرجع السابق، ص(٣٧).

(4) المرجع السابق، ص(٤٣).

(5) المرجع السابق، ص(٤٤).

(6) المرجع السابق، ص(٤٤-٤٥).

....

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع.

بين "المطر" و"عام" و"نجوع" و"مر" و"العراق" تجاوب إيقاعي وتجاوب في بناء الدلالـــية، حيـــث المطر والعشب، في هذا السياق لا يطهران أرض العراق من الجـــوع"[1]، ولا يبدو لهذه القراءة أية قيمة تفسيرية في النص، وهي غير مقنعة بهـــذا التشـــكيل، إذ لا يتضح – بشكل مقنع – السياق وما يضفيه من دلالة، "وفي السياق الثاني، سياق الموت، تأخذ النتيجة مسارًا آخر هو احتمال الخروج إلى الحياة:

في كل قطرة من المطر

....

سيعشب العراق بالمطر"[2]

وقـــد قام هذان السياقان – كما يرى محمد بنيس – بتحويل الموت من دلالـــته المعـــتادة إلى دلالة "يتقن السياق وحده إبرازها، وهي هنا قلب الدلالة ليصبح الموت دالاً يتأسس في الحياة التي يبنيها النص"[3].

وتقـــوم قراءة ديزيرة سقال (١٩٩٣م) لأنشودة المطر على أساس البحث عن الدليل في النص مستفيدًا من بعض طروحات البنيوية[4]، فامتاز تناوله للنص بالبحـــث عـــن العلاقات القائمة بين أجزائه، ولذلك فهو يقيم علاقة بين الأم

---

(١) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٣، ص(٢٢١).

(٢) المرجع السابق، ص(٢٢١).

(٣) المرجع السابق، ص(٢٢٢).

(٤) يشـــير في مقدمة كتابه "من الصورة إلى الفضاء الشعري" الذي أعاد فيه نشر دراسته عن "أنشودة المطر" بعـــد أن كان قد نشرها في مجلة كتابات معاصرة إلى أنه يستفيد من النظريات البنيوية مع إيمانه بعدم فصل الـــنص عـــن الـــذات أو التاريخ على النحو الذي قال به البنيويون، سقال، ديزيره، من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٣، (٩).

والطبيعة والطفل والمطر، فالأم "رديف الطبيعة، والطفل رديف المطر"[1]، ويشير – بعد ذلك – إلى أن الأم هي عشتار والطفل هو أدونيس[2]، ويرى على أساس ذلك اشتمال القصيدة على جدلية الحياة والموت، حيث إن المطر لا يفعل فعله وتبقى الأنثى عاقرًا على حد تعبيره، ولا يمنع هذا التفسير أن يرى في المطر رمزًا للثورة[3]، وحين يفسر قول السياب: "حلمة توردت على الفم الوليد" يرى أن ذلك يذكر بالشاعر نفسه وقد فقد أمه، "بيد أنه لا يلبث، بفعل المطر، أن يرضع ثدي أمه ... يعني أنه يستعيدها"[4]، ومثل هذا التفسير على غرابته ربما يشير إلى أمر هام للغاية عند مقارنته بقراءات النقاد السابقة، إذ يجعل الناقد – هنا – مكانة محورية للطفل والأم على مستوى القصيدة بأكملها، وهو ما لم يشر إليه أحد.

ويرى ديزيره سقال أن استقراء الرموز في القصيدة يقود إلى الأبعاد الأسطورية، وبشكل خاص أسطورة عشتار وتموز التي تتجسد من خلال دورة الحياة والموت في القصيدة[5]، غير أن ما هو لافت للانتباه تفسيره لقول السياب: "وينثر الخليج من هباته الكثار/ على الرمال، رغوة الأجاج والمحار / وما تبقى من عظام بائس غريق / من مهاجر ظل يشرب الردى..."، حيث يرى أن المهاجر هو "رمز أدونيس بعد أن يلقى في الماء بانتظار انبعاثه"[6]، على الرغم من أن صورة المهاجر جسدت الموت البائس الذي لا يحمل وعدًا بالحياة

---

(1) المرجع السابق، ص(٩٢).
(2) المرجع السابق، ص(١٠٣).
(3) المرجع السابق، ص(٩٤).
(4) المرجع السابق، ص(٩٧).
(5) المرجع السابق، ص(١٠١-١٠٢).
(6) المرجع السابق، ص(١٠٣).

بعكس أسطورة أدونيس المشار إليها، ويؤكد ذلك أن الناقد نفسه قد جعل "عظام الغريق" رمزًا للموت[1].

إن قراءة ديزيره سقال تمزج التحليل البنيوي بالأسطوري بالأبعاد التاريخية لحياة السياب، مما يظهر تعددية في التفسير، حيث لا تعود علاقة الطفل بأمه مرتبطة بالمطر والأرض أو أدونيس وعشتار، وإنما مستوحاة من تجربة السياب الشخصية[2]، إن ذلك يؤكد عشوائية التفسير الذي تقوم عليه القراءة.

ويتناول عبد الله الغذامي "أنشودة المطر" (١٩٩٤م) بتوجه نقدي ينتمي إلى اتجاهات القراءة، ويتأسس ذلك على الخروج عن العمودية عبر المقابلة بين "القصيدة والنص المضاد"، ويوضح منهجه بقوله: "وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهذا معناه أننا نتعمق في أغوار الداخل ونغوص فيه أكثر وأكثر كي نزداد وعيًا به وبأنفسنا فيه، وسنكون حينئذ طرفًا في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها"[3]، وينطلق في تعامله مع النص من فكرة حضور (لؤلؤة الخليج) في ثلاثة نصوص، الأول للمسيب بن علس[4]، والثاني للأعشى[5]، وفيهما – كما يصف الغذامي – تأتي جملة (الجمانة والغواص) مكتملة البناء، وعيبها من شدة اكتمالها، وهو ما أدى إلى انغلاقها، ولذلك انحسرت عند النص

---

(١) المرجع السابق، ص(١١٩).

(٢) المرجع السابق، ص(١٠٦).

(٣) الغذامي، عبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص(٨١). ويشار إلى أن هذه الدراسة بحث قدمه الغذامي في ندوة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة الثالثة (دورة البارودي)، من ١٢-١٤ ديسمبر ١٩٩٢، انظر أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٤، ص(٤٨٩).

(٤) الغذامي، عبد الله، القصيدة والنص المضاد، ص(٨٢).

(٥) المرجع السابق، ص(٨٥).

الأول (نص المسيب)، ولم يستطع الأعشى الكبير أن يأتي بجديد، أما النص الثالث فهو "أنشودة المطر" التي جاءت مختلفة في وضعها وتركيبها كما يوضح في قراءته، وهذا ما جعل تركيزه منصبًا على حضور الدوال وغيابها في النص، حيث يلتفت إلى تناقص جملة (اللؤلؤ والمحار والردى) من ثلاثة إلى اثنتين (المحار والردى) ويربط ذلك بتناقص جملة (مطر. مطر. مطر.) من ثلاثة إلى اثنتين (مطر. مطر.)[1]، ويستنتج من ذلك أن الشاعر الحديث قد تمرد "على الذات الشاعرة فكسر سلطانها وحطم هيمنتها وحول كمالها إلى نقص وتفردها إلى تعدد وهيكلها إلى ملعب مفتوح"[2]، لكن ما هو مهم – في هذا السياق – أن الربط الذي أقامه الغذامي قد قاده إلى تفسير المطر بحسب اقتراناته في العلاقات المشار إليها بحيث يصبح على النحو التالي:

المطر / اللؤلؤ

المطر / المحار

المطر / الردى

على أساس أن غياب اللؤلؤ مقرون بغياب المطر، ويرى بعد ذلك أن السياب قد ترك نهاية القصيدة مفتوحة في قوله: "ويهطل المطر.."، وهو ما يبقيه في القراءة على انفتاحه فلا يقرر أنها نهاية متفائلة، بناء على نظرته السابقة، فيقول: "ولم يقرر (يقصد السياب) أي مطر هذا هل هو

مطر / اللؤلؤ

أم مطر / المحار

أم مطر / الردى"[3]

---

(١) المرجع السابق، ص(٩٣).

(٢) المرجع السابق، ص(٩٣).

(٣) المرجع السابق، ص(٩٣-٩٤).

وهذا يعني أن الغذامي قد أعطى ثلاث دلالات للمطر بخلاف غالبية النقاد الذين أشاروا إلى دلالتين.

وتـــناول يوسف حلاوي "أنشودة المطر" في قراءته للأسطورة في الشعر العـــربي الحديـــث (١٩٩٤م)، ورأى أن المطر هو المحور الأساسي في القصيدة، وانطلاقًـــا مـــنه تـــتفرع القصـــيدة إلى اتجاهين: الجناح الأسطوري والجناح الواقعـــي[1]، وفي ظل هذا الفهم يفسر مطلع القصيدة أنه ابتهال إلى امرأة "يبدو مـــن سماتها أنها إلهة الخصب عشتار، وإن لم يذكرها بالاسم"[2]، وذلك – بلا شك – يرجع إلى منطلقه الأسطوري في القراءة، وهو ما يتضح أثره في تفسيره لقول السياب: "وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيف"، إذ يرى أنه يكشف "سرًا مـــن أســـرار الآلهـــة أو رمزًا آخر من رموزها: إنها تغرق في ضباب من أسى شفيف، لعل هذا الأسى وذاك الضباب الذي يحيط به يجسدان التحول في الإلهة: إنهـــا ليســـت ربيعًا دائمًا، بل هي الفصول في دورانها"[3]، وإذا جاز مثل هذا التفســـير عـــلى أساس منطلقه الأسطوري، فإنه – بلا شك – يرتبط بالإيحاء الكـــلي للقصـــيدة لا بهذا المقطع بصورة مباشرة، وقد بقي اهتمامه بالأسطورة مترافقًا مع الاتجاه الواقعي، ولذلك فهو لا يرى في "الأم" أي ملمح أسطوري، بـــل إنـــه يـــرى أن "الحزن الأسطوري ذكره بمأساته الذاتية"[4]، وهو ما يثير الاســـتغراب لـــدى مقارنة ذلك بما جاء في قراءات أخرى أعطت الأم دلالات أسطورية كما في قراءة إلياس خوري وديزيره سقال.

---

(١) حلاوي، يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص(٤٧).

(٢) المرجع السابق، ص(٤٧).

(٣) المرجع السابق، ص(٤٩).

(٤) المرجع السابق، ص(٤٩).

وقـــد تعـــرض محمد الخبو (١٩٩٥م) لقصيدة "أنشودة المطر" في قراءته لديـــوان "أنشـــودة المطـــر"، حيث اهتم بالإيقاع[1]، والقراءة البصرية لشكل الكتابة فتوقف عند طريقة الكتابة في مقطع من القصيدة:

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنًا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم ...

ورأى أن الـــنقاط في الكتابة إنما هي فراغات "بها عوالم أخرى لا يستدعيها غير القـــارئ"[2]، إلا أن اهـــتماماته الشكلية قد حالت دون أن يكشف عن هذه العـــوالم، ولذلـــك لم يسع إلى إقرار شيء محدد في تفسير بعض الجمل، فمثلاً يكـــتفي بطـــرح تساؤلاته حول المخاطبة في قول السياب: "أتعلمين أيَّ حزن يبعث المطر؟"، فيقول: "لا نعرف الجهة التي إليها تنتسب. فهل هي صورة الأم يســـتنجد بها؟ هل هي طيف معشوقة يُشتكى إليه وتبث الأحاسيس والأفكار؟ هل هي إلهة الخصب والحب عشتروت يتوسل إليها ...؟"[3]، وقد أعطى للمطر دلالتين، إذ "المطر يشبه بالشيء ونقيضه: بالموتى والحب والأطفال"[4]، وقراءة محمد الخبو محدودة تقتصر على بعض المقاطع دون اهتمام بنص "أنشودة المطر" كاملاً.

---

(١) لقـــد وقف عند أكثر من مقطع في "أنشودة المطر" لتحليل الإيقاع العروضي، انظر: الخبو، محمد، مدخل إلـــى الشعر العربي الحديث "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب نموذجًا، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥، ص(٦٣) وص(٧٣-٧٤) وص(١١٤).

(٢) المرجع السابق، ص(٤٧).

(٣) المرجع السابق، ص(١١٤).

(٤) المرجع السابق، ص(١١٥).

إن مـــدار الاهـــتمام بأنشودة المطر كما سبق الإشارة لا ينحصر بتقديم قـــراءات للـــنص، بل إن الأمر تعدى ذلك لتصبح القراءات المقدمة عنها مجالاً للدراســـة، وهو ما يؤكد أن قراءة "أنشودة المطر" يمكن عدها ظاهرة نقدية في الـــنقد العربي الحديث، فهناك ثلاث دراسات لم تكتف بتحليل القصيدة، وإنما اهتمت بعرض ومناقشة القراءات السابقة كما كان الحال في قراءة علي الشرع الســـابقة، فقد قام عاطف جودة نصر (١٩٩٦م) باستعراض بعض القراءات، وتتشـــكل قراءته على أساس تكشف "المعجم النصوصي للسياب عن ترددات أســـطورية تتنوع بين الاحتفاظ بالدلالات الرمزية للنماذج العليا الموروثة، وبين الإســـقاطات المعاصرة في سياق ملابسات التجربة الاجتماعية وإحباطات الفقر والقهر السياسي والتوجهات الأيديولوجية المتغيرة"[١]، ويثير الناقد في قوله هذا نقطـــة غاية في الأهمية، وهي ما يتعلق بالمعجم النصوصي للشعراء العرب، وربما كان هذا المعجم، وهو يحتاج إلى جهد جماعي كبير، على قدر كبير من الأهمية لـــتأسيس قراءة صحيحة من حيث تفسيرها لجزئيات النص، بحيث لا تستسلم لأوهام القراءة كما يحدث في كثير من الأحيان.

ومن منطلق هذه الرؤية ينظر عاطف جودة نصر إلى "أنشودة المطر" على أنها إحياء "للرموز النموذجية الموروثة"[٢]، وعلى أساس من هذه الرؤية المزدوجة والـــتردد بين الأسطورة بصورة "النماذج العليا" والإسقاطات المعاصرة يصبح المطـــر دالاً على "الصفحة الخارجية من حقيقة الحياة لشاعر مغترب عن الوطن والأم"، ويشـــعر في الوقت ذاته بالتجدد "والخصوبة والبعث والحياة"[٣]، وتأخذ

---

[١] نصر، عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص(١٦٠).

[٢] المرجع السابق، ص(١٦١).

[٣] المرجع السابق، ص(١٦١).

افتتاحـــية القصـــيدة هذين البعدين المزدوجين، فهي توحي بـــ"تيار نشط من التداعيات الحية المرتبطة بالمطر، وتسلم في الوقت ذاته إلى صورة تستمد رمزيتها مـــن روح الأنـــثى التي تتجسد فيها مدينة الشاعر أو قريته التي شهدت طفولته وفترة صباه"[1].

ويـــرجع قاسم المومني (١٩٩٩م) اهتمام النقاد بأنشودة المطر إلى أمرين: "أولهما ما هو خارج النص، وثانيهما: ما هو داخل النص. أما الأول فيتمثل في منزلة السياب ضمن حركة الشعر الحر... أما الثاني فيتمثل في موقع القصيدة في شعر السياب خاصة والشعر الحديث عامة"[2]، ويرى قاسم المومني في قراءته أن "نقطـــة الارتكاز في النص المطر"، إذ فيه تتألق "صنوف الخير، وتتوحد صنوف الشـــر"[3]، ويـــبدو أن هناك ميلاً واضحًا للناقد إلى ربط النص بحياة السياب، فالعيـــنان في مطلع القصيدة هما عينا محبوبته، كما يتساءل ما إذا كانت هاتان العيـــنان هـــا عينا المحبوبة أم عيون الأرض العراق؟، ويشير إلى "الآصرة ما بين الأرض، أي أرض والمـــرأة" وهـــي علاقة قوية عميقة[4]، وصورة الطفل يبكي تـــرجع إلى أيام طفولة السياب، وصورة الصياد يجمع شباكه صورة تتداعى إلى ذاكـــرة الشـــاعر[5]، ويفسر المطر بالثورة، ويبنى على ذلك أن نهاية القصيدة: "ويهطل المطر .." تشير إلى "انبعاث الأمل بعد اليأس، والانبعاث بعد القفر"[6]،

---

(١) المرجع السابق، ص(١٦٣).

(٢) المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص(١٤٤).

(٣) المرجع السابق، ص(١٤٥).

(٤) المرجع السابق، ص(١٤٥-١٤٦).

(٥) المرجع السابق، ص(١٤٧).

(٦) المرجع السابق، ص(١٥١).

وقـــد بـــدت القـــراءة ملتزمة بحدود ما يطرحه النص، دون محاولة اللجوء إلى تأويلات بعيدة عنه.

وقـــد قـــدم سامي سويدان دراستين عن "أنشودة المطر" الأولى كانت مخصصـــة لمناقشـــة القـــراءات المقدمة عن القصيدة، وجاءت بعنوان "المنهجية والفعالـــية في الـــنص النقدي العربي الحديث السياب ونقاده في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين" (٢٠٠١م)، اقتصر فيها على مناقشة بعض القراءات المقدمة عن أنشودة المطر(١)، والثانية جاءت ضمن دراسته "بدر شاكر السياب وريادة الـــتجديد في الشـــعر العربي الحديث" (٢٠٠٢م)، حيث قدم قراءته للنص من مـــنطلق منهجه الذي حدده بأنه بنيوي عام(٢)، وأوضح غرضه من القراءة بأنه ســـد وجـــه النقص في الدراسات المذكورة على حد تعبيره(٣)، بعد أن عرض لـــبعض القـــراءات النقدية منتقدًا كثيرًا منها انتقادًا حادًا أحيانًا على الرغم من اســـتفادته مـــن بعضـــها في قراءته، فهو – مثلاً – يرى أن الشرفتين في قول الســـياب: "أو شـــرفتان راح ينأى..." تستدعيان "العلو والاستقرار والرحابة وحضورًا ثابتًا ومشرعًا على أمداء واسعة"(٤)، وهذه الفكرة استمدها من قراءة علي الشرع(٥) دون أن يشير إلى ذلك، وهو ما يكرره في ربطه بين الحزن الذي

---

(١) ســـويدان، ســـامي، "المنهجية والفعالية في النص النقدي العربي الحديث السياب ونقاده في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين"، الآداب، س٤٩، تشرين٢ (نوفمبر) – ك١ (ديسمبر) ٢٠٠١، ع١١/١٢، ص(٥٤).

(٢) سويدان، سامي، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص(٩٠).

(٣) المرجع السابق، ص(٨٩).

(٤) المرجع السابق، ص(٩٦).

(٥) قارن بين قول سويدان المذكور وقول الشرع: "التشابه بين عينين متشوفتين عاليتين مطلتين بإشراف على مدى مكاني"، الشرع، علي، "قراءة في أنشودة المطر" للسياب"، ص(٦٧).

يســـببه المطر وبين الصياد الذي "يلعن المياه والقدر"[1]، فالفكرة ذاتها أول من قدمها علي الشرع في قراءته[2]، والغريب في الأمر أن سويدان لا يكتفي بإغفال الإشـــارة إلى ذلـــك، بل إنه ينتقص من كل القراءات التي قدمت عن "أنشودة المطر"[3].

ويحدد سامي سويدان طبيعة عمله في قراءة النص بقوله: "يجري الانطلاق هـــنا مـــن معطيات النص المثبتة في سعي لاكتناه بنيته المجملة والكلية، وقد قام بتقســـيم النص إلى خمسة مقاطع، فأعطى للمقطع الأول (٦أسطر) دلالة إيجابية لما تشيعه العينان من أضواء وبعث الحياة في الطبيعة كما تجسدها الصورة الفنية، وفي المقـــابل أعطي المقطع الثاني (٧أسطر) دلالة سلبية، فهو "يحمل الحزن معه أمارات الموت والتبدد والاندثار"[4]، مع أن المقطع الثاني، وعلى الرغم مما يشيعه مـــن جـــو الحزن، يستحضر عناصر الحياة والميلاد كما يبدو من قول السياب: "دفء الشتاء فيه / وارتعاشة الخريف / والموت والميلاد، والظلام والضياء"، وفي محاولـــة لتحقـــيق الانسجام لهذه القراءة يصر سامي سويدان على أن العناصر الســـلبية تمثل الحزن الوافد "بينما تدل العناصر الإيجابية على الخاصيات المطلقة للعينين، وفي تجاورهما إبراز لمدى التنافر بين هاتين (العينين) وذاك (الحزن)"[5]، مـــع أن العلاقة التي يقيمها الناقد بين العينين والعناصر الإيجابية هي علاقة واهية لا أساس لها، وإلا كيف يمكن تفسير أن الميلاد والضياء من العينين، في حين أن

---

(1) سويدان، سامي، السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، ص(١٠٩).

(2) الشرع، علي، "قراءة في "أنشودة المطر" للسياب"، ص(٧٣).

(3) انظر ذلك بشكل خاص في دراسته "المنهجية والفعالية في النص النقدي العربي الحديث السياب ونقاده في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين".

(4) المرجع السابق، ص(٩٩).

(5) المرجع السابق، ص(٩٩).

المـــوت والظلام من البحر؟ وعلى أي أساس يمكن قبول هذه التفرقة؟ فليس في هذا التفسير سوى محاولة يائسة لتأكيد فرضيات القراءة، وفي المقابل إن اجتماع دفء الشتاء وارتعاشة الخريف والموت والميلاد والظلام والضياء في البحر وحده يؤكـــد خـــلاف ما ذهب إليه الناقد في قراءته، وعلى أساس ذلك يفسر الناقد (لعـــن الصـــياد المياه والقدر) بأنه لعن (للبحر والقدر)، فلماذا تكون المياه هي البحر وليس المطر كما جاء في قراءة علي الشرع مثلاً[1]؟ وبالمثل يرى الناقد في ظـــل بحـــثه عن الثنائيات والتقابلات أن المقطع الثالث (٣٩ سطرًا) يمثل مجال السياب الفردي، ويغلب فيه السلب المتمثل بالإحباط، ويمثل المقطع الرابع (٤٣ ســـطرًا) مجـــال التجربة الجماعية، وتجسد الإيجاب المتمثل بالتفاؤل[2]، وينتهي المقطـــع الخـــامس (٢٦ سطرًا) بجمعه بين الطرفين السلبي والإيجابي كما يرى الـــناقد؛ فـــالمقطـــع قـــائم عـــلى "ثنائـــية الـــتكرار والابتكار أو الاستعادة والاســـتحداث"[3]، وبذلك فهو يجمع الطرفين إلى نهاية القصيدة ممثلة بالوحدة الأخـــيرة "ويهطـــل المطـــر.." الـــتي يعدها الناقد "خلاصة التجربتين الفردية والجماعـــية... فإعلان النزول المتدفق للمطر وقد اكتسب إثر ما ورد من نشيد المهاجرين أو صداه دلالة رمزية جديدة، على أنه رمز للتحول والتجدد، هو في الوقـــت نفسه نشدان للتغيير الاجتماعي انطلاقًا من المعاناة الراهنة"[4]، وقد قاد البحـــث عـــن الثنائيات الناقد إلى تفسيرات مفتعلة، فالمحار يكتسب — لديه — دلالـــة حـــيادية، لأن اللؤلؤ أعطي دلالة إيجابية والردى سلبية[5]، مع أن سياق

---

(1) الشرع، علي، "قراءة "أنشودة المطر" للسياب"، ص(٧٣).

(2) سويدان، سامي، بدر شاكر السياب رائد التجديد في الشعر العربي الحديث، ص(٩٢).

(3) المرجع السابق، ص(١٣٤).

(4) المرجع السابق، ص(١٣٨).

(5) المرجع السابق، ص(١١٨).

ذكـــر الحمـــار يشير إلى دلالته على الفشل والسلبية المطلقة، ويؤكد ذلك قول ســـويدان نفسه أن رجع الصدى بالمحار والردى يعني "غلبة ساحقة للسلبي"[1]، وما دام ذلك سلبيًا فلا يمكن أن يكون محايدًا.

إن مـــا يظهـــر مـــن هذه المتابعة لقراءات أنشودة المطر وملاحظة تعدد التفاســـير لجزئيات النص ومكوناته تؤكد نقطة هامة تتمثل في لا محدودية النص الشـــعري، وانفـــتاحه وقابليته لقراءات عدة، ولكن من جهة أخرى تظهر هذه المـــتابعة أن كثيرًا من التفسيرات كانت تستند إلى مقولة القراءة أكثر من كونها مقولـــة للـــنص ذاته، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي الذي يختزل التفسيرات المقدمة بشأن بعض الجزئيات في القراءات السابقة:

النص (الجزئية)	التفسير	الناقد	المنهج
الافتتاحية والمخاطب في أول القصـــيدة: "عيناك غابتا نخيل..."	١.وصف غزلي لعيني حبيبته	١. السحرتي	
	٢.تعبير عن تجربة عاطفية	٢. إيليا حاوي	
	٣.الأم أو القرية أو العراق او الثلاثة	٣. إحسان عباس	٣. تاريخي
	٤.وفيقة	٤. عيسى بلاطة	٤.تاريخي
	٥.المحبوبة تتوحد بالوطن	٥. جابر عصفور	
	٦.أرض العراق أو عشتروت	٦. ريتا عوض	٦.اسطوري
	٧.بـــلاده التي تمتزج بالرمز العشتاري والابتهال الوثني	٧. إلياس خوري	
	٨.بـــلاد الشاعر والمرأة التي يعشـــقها والآلهة التي يفزع إليهـــا	٨. أحمد أبو حاقة	٨.أيديولوجي

[1] المرجع السابق، ص(١١٨).

النص (الجزئية)	التفسير	الناقد	المنهج
الافتتاحية	٩. الحبيبة والحبيبة هي العراق.	٩.عبد الكريم حسن	٩.موضوعي
	١٠. معشوقته/العراقية/العربية، عينا الأم (الأنثى) (النخلة الأنثى).	١٠.علي الشرع	١٠.أسلوبي تفسيري
	١١. آلهة الخصب عشتار، والمطلع يمثل زمن بدء الخليقة.	١١.محمد لطفي اليوسفي	١١.تحويرات منهجية
	١٢. حبيبته عندما أراد الهرب إلى الكويت.	١٢.أبو عقيل الظاهري	١٢.تقليدي
	١٣. ترتبط بالافتتاحيات الجاهلية: الطلل والنسيب.	١٣.مالك المطلبي	
	١٤. عشتار.	١٤.يوسف حلاوي	١٤.أسطوري /عام
	١٥. المخاطبة هي الأم أو طيف المعشوقة أو إلهة الخصب عشتروت.	١٥.محمد الخبو	١٥.قرائي عام
	١٦. صورة تستمد رمزيتها من روح الأنثى التي تتجسد فيها مدينة الشاعر أو قريته...	١٦.عاطف جودة نصر	١٦.قرائي عام
	١٧. المحبوبة أو الأرض العراق.	١٧.قاسم المومني	
	١٨. وصف عيني امرأة مخاطبة.	١٨.سامي سويدان	١٨.بنيوي عام
الطفل والأم، "كنشوة الطفل إذا خاف ..." و"كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام: بأن أمه – التي أفاق ..."	١. صورة مستمدة من طفولة الشاعر.	١.إحسان عباس وعلي الشرع ويوسف حلاوي وقاسم المومني	١.تاريخي أسلوبي/عام أسطوري/عام
	٢. الإنسان الأول قبل سقوطه من الجنة.	٢.ريتا عوض	٢.أسطوري
	٣. الأم الحقيقية والوجه الآخر لعشتار.	٣.إلياس خوري	٣.تحويرات
	٤. نشوة الطفل هي نشوة الشاعر المبتهج بالثورة والخائف مما يصاحبها، والأم هي الأمة.	٤.أحمد أبو حاقة	٤.أيديولوجي

النص (الجزئية)	التفسير	الناقد	المنهج
الطفل والأم	٥. الطفل هو أدونيس (إله البعث) والشاعر. والأم هي عشتار والطبيعة.	٥.ديزيرة سقال	٥.بنيوي عام
المطر "مطر... مطر... مطر..." وصور أخرى عن المطر (باستثناء الصورة الأخيرة)	١. رمز عام لكل معاناة إنسانية.	١.إحسان عباس	١.تاريخي
	٢. رمز التضحية والفداء، ورمز الطبقات الفقيرة الجائعة، ورمز الحب الذي يهب الحياة، ورمز البراءة الأولى	٢.ريتا عوض	٢.أسطوري
	٣. عنصر إخصاب.	٣.إلياس خوري	٣.تحويرات
	٤. حامل لدلالتي الحياة والموت. .	٤.جابر عصفور	
	٥. العراق والمطر شيئان متطابقان.	٥.يوسف حلاوي	٥.أسطوري /عام
	٦. الثورة.	٦.أحمد أبو حاقة وعبد الكريم حسن عبد الرضا علي وعلي البطل	٦.أيديولوجي موضوعي أسطوري/عام أسطوري/عام
	٧. يحمل صنوف الخير وصنوف الشر.	٧.قاسم المومني	
	٨. المطر إما مطر اللؤلؤ أو مطر المحار أو مطر الردى.	٨.الغذامي	٨.قرائي
	٩. الخصوبة والبعث والحياة.	٩.عاطف جودة نصر	٩.قرائي عام
	١٠. المجهود البشري يصير إلى غير ناحيته فيكون الاضطهاد والموت. والحركة يترع أصحاها إلى التغيير	١٠.محمد الخبو	١٠.قرائي عام

	ونفي القهر واسترجاع الحق فتنشأ عن ذلك الحياة. ١١. رمز المعاناة المطلق.	١١.سـامي سويدان	١١.بنيوي عام
النص (الجزئية)	**التفسير**	**الناقد**	**المنهد**
الصــورة الأخيرة: "ويهطل المطر.."	١. العـراق لا بد أن يعشب مرة أخرى بأمطار الخلاص. ٢. تجسد أثر الواقعية الاشتراكية المتفائلة بجدلية التاريخ. ٣. معايشـة دورتـين: النهوض والتعثر الحياة والموت، هطول المطر بانيًا وهادمًا. ٤.المطر غير محدد؛ فهل هو مطر اللؤلـؤ أم مطـر المحـار أم مطر الردى؟ ٥. انـبعاث الأمـل بعد اليأس والانبعاث بعد القفر. ٦. رمز للتحول والتجدد.	١.جابر عصفور ٢.أحمد أبو حاقة ٣.علي الشرع ٤.الغذامي ٥.قاسم المومني ٦.سامي سويدان	٢.أيديولوجي ٣.أسلوبي تفسيري ٤.قرائي ٦.بنيوي عام

تظهـر القـراءات السابقة أن ثمة جزئيات أو عناصر نصية هي ما يحظى بالأولويـة في القراءة، أي أن المسألة خاضعة لسلطة القارئ، فقد حظي مطلع القصيدة باهتمام واسع، وحمل دلالات متعددة ترشح – في كثير من الأحيان – مـن منهجـية القـراءة، ولعل أكثر القراءات غرابة وتحريفًا للنص بما يتفق مع المنهجية في القراءة هي تلك التي اعتمدت على المنهج الأسطوري كما في قراءة ريـتا عـوض، أو اسـتفادت من الأسطورة – عمومًا – كما في قراءة إلياس

خوري ومحمد لطفي اليوسفي وديزيره سقال، وكذلك الأمر قراءة أحمد أبو حاقة ذات التوجه الأيديولوجي.

إن مطالعة هذا الكم الهائل من القراءات حول قصيدة واحدة يثير التساؤل حول هذه الظاهرة النقدية، حيث تلقى هذه القصيدة اهتمامًا ربما كان مبالغًا فيه في مقابل نصوص أخرى عديدة لم تلق مثل هذه العناية كقصيدة أدونيس "تعويذات لمدائن الغزالي" مثلاً، فهل يمكن أن يعزى ذلك إلى أن النقاد العرب يعانون من مشكلة تفسير بعض النصوص الشعرية؟ إذ إن كثرة القراءات حول النص وحول السياب نفسه من حيث وضوح سيرته وتطلعاته الفكرية التي لا تشهد إشكاليات فكرية تعمل على إيجاد تحيزات فكرية غير منهجية ضده، إضافة إلى رحيله المبكر كل ذلك ربما يكون قد ساعد على تفسير شعره وبالتالي الإقبال عليه.

ولعل ذلك يتضح بمقارنة القراءات حول "أنشودة المطر" بما قدم من قراءات أو تعليقات حول "هذا هو اسمي" لأدونيس، وهي من أكثر قصائده الطويلة التي حظيت بالتفات النقاد العرب، فقد حظي هذا النص بست دراسات تراوحت ما بين القراءة النصية أو التعليق الجزئي أو الإجمالي أو استعراض القراءات النقدية التي قدمت عنه.

لقد كانت قراءة خالدة سعيد أول ما قدم عن القصيدة، وقد أشارت إلى الطريقة غير المألوفة في الكتابة التي امتازت بها القصيدة، وهذه الإشارة ربما تؤكد أن ثمة صعوبة عانى منها النقاد في قراءة شعر أدونيس وتفسيره بخلاف ما هو عليه الحال بالنسبة للسياب، فقد عبرت خالدة سعيد عن حيرتها في كيفية قراءة العبارات في النص الشعري[1]، وأثارت العديد من التساؤلات عن النص

---

(1) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص(٨٧).

مظهـــرة الحـــيرة التي تنتاب قارئ القصيدة، فتقول: "المسألة الرابعة التي تواجه القـــارئ تبدأ عندما يهم بالدخول إلى عالم أدونيس. أين يذهب به الشاعر وأي طريق يقدم له؟ أهي طريق الذاتي أم طريق الموضوعي؟ هل القصيدة قصيدة حب أم قصـــيدة ثـــورة؟ وكيف نجمع في جبة واحدة قوله "سيف التاريخ يُكسر في وجـــه بـــلادي" و"حين أدخلتك في سرتي تناسلت خطوتي" و"قتلوه.. لا لن أحدث عن موت صديقي"؟"[1]، وتثير تساؤلاتها حول انتماء القصيدة إلى عالم المعقول أو اللامعقول الوعي أو اللاوعي، وحول هندسة القصيدة اللامتجانسة، وحـــول علاقة الشعر بالفلسفة، وما إلى ذلك[2]، وجميع هذه التساؤلات تؤكد صعوبة التفسير التي يعانيها قارئ القصيدة، مما يلجئ الناقدة إلى تقديم الاحتمالية في القراءة فتقول عن مطلعها: "من هذا الذي يجيء ماحيًا كل حكمة ودمه الآية ... أهو أدونيس شخصيًا؟ أهو الشاعر أدونيس؟ أهو الثائر العربي أي "الفدائي" أم الـــثائر إطلاقًا، الإنسان العربي ثائرًا شاعرًا في غضبه وتطلعاته وأشواقه"[3]، ومـــتابعة القراءة تظهر أن كثيرًا مما قدم فيها كان تساؤلات ومتابعات لا تغطي جســـد النص كاملاً، إذ يغيب عن القراءة كثير من العبارات الشعرية مثل قول أدونيس:

– حي جرح
جســـدي وردة الجرح لا يقطف إلا موتًا. دمي
غصن أسلم أوراقه
استقر ...

---

(1) المرجع السابق، ص(٨٨).
(2) المرجع السابق، ص(٨٨-٨٩).
(3) المرجع السابق، ص(٩٩).

هــل الصــخر جوابٌ؟ هل موتكِ السيدُ النائم
يُغوي؟
عندي لثديكِ هالاتُ وَلُوعٍ لوجهك الطفل وجهٌ
مثلهُ...
أنتِ؟ لم أجدكِ[1]

والتفـــت وفيق خنسة إلى هذه القصيدة غير أنه لم يقدم قراءة لها، ولكنه أشـــار إلـــيها ضمن تبنيه للنقد الواقعي على حد تعبيره[2]، وعلق عليها بشكل مجمـــل فعدهـــا بدايـــة المرحلة الثانية من شعر أدونيس "التي أخرجته من دائرة الإقليمية إلى دائرة القارئ العربي، ذلك أنه، ولأول مرة، يتناول همًا عربيًا بحياة الشـــعب العربي"[3]، وهي تبقى ملاحظة عامة ومبهمة، وهو ما يشعر بصعوبة اقتحام نص أدونيس.

والـــنظرة الثالثة جاءت من أبي ديب الذي لم يهتم بالبعد الدلالي للنص، وإنما كان مهتمًا بالحديث عن انفتاح النص الحداثي، وما يجسده من انقطاع مع المـــوروث، فأشار إلى تمزيق الوحدة الإيقاعية في القصيدة واصفًا إيقاعها بقوله: "أقرب ما يمكن أن نتخيله شعريًا للوحة تجريدية تتداخل فيها الخطوط والألوان عـــبر مســـاحة اللوحة، خالقة أبعادها الخاصة وحركتها التي لا قاعدة لها سوى نفسها، أو لا حدود لها إلا حيث تختار هي أن تقف، بعد أن تكون قد أكملت رحلتها الأخيرة"[4]، وقول أبي ديب الذي لم يشر فيه سوى إلى مقطع من النص

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص(٢٦٨).
(2) خنسة، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط١، ١٩٨٠، ص(١١).
(3) المرجع السابق، ص(٢٤).
(4) أبو ديب، "الحداثة، السلطة، النص"، ص(٥١).

يظهـــر بوضوح تداخل الأبعاد في النص الشعري، ويظهر – أيضًا – خروجها عن أية محاولة لضبطها، إذ إنها خالقة لأبعادها الخاصة وحركتها لا قاعدة لها.

القـــراءة الرابعة قدمها محمد بنيس في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته"، وقد انطلق من تصور لنص أدونيس وللمرحلة التي ينتمي إليها قائم عـــلى أســـاس التداخل النصي[1]، وتأسيسًا على ذلك يقيم بنيس قراءته لمطلع النص كاشفًا التداخلات النصية فيه، فكلمة "ماحيًا" يرجعها إلى وصية ابن عربي "انسَ ما علمت وامح ما كتبت وازهد في ما جمعت"، وكلمة "حكمة" يرجعها إلى الحديـــث النـــبوي "إن من الشعر لحكمة"، وكلمة "ناري" ترجع إلى الآية القرآنـــية: ﴿قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين﴾، وكلمة "دمي" يرجعها إلى "الابن العاق" عند رامبو الذي يهدم مؤذنًا بالبدء[2].

وبملاحظة الفارق بين قراءة خالدة سعيد وقراءة بنيس يظهر ما بين قصيدة السياب وقصيدة أدونيس من بون شاسع في اختلاف التفسيرات، وربما كان في قول أسيمة درويش ما يؤكد ذلك، إذ تقول: "فللقصيدة بناء لغوي معقد يطل لأول مرة على التجربة الشعرية لأدونيس والقصيدة العربية المعاصرة في آن"[3]، وعلى الرغم من استفادة أسيمة درويش من القراءة التي قدمتها خالدة سعيد[4]، إلا أنهـــا تســـتند إلى تفسيرات مختلفة أحيانًا، فهي تربط – منذ البداية – النص بـــزمن كتابـــته عقب هزيمة ١٩٦٧[5]، ولذلك ترى أن للأزمة العربية وجوهًا وأبعـــادًا وأصـــواتًا "تستدعيها القصيدة عبر محاورها الرئيسة: الشاعر، وعلي، والثائر، ومهيار..."[6].

---

[1] بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٣، ص(١٥٩-١٦٠).

[2] المرجع السابق، ص(١٩١-١٩٢).

[3] درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص(٨١).

[4] انظر إيضاح ذلك في الفصل الثاني من هذه الدراسة، ص(٣٨٨).

[5] درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص(٨٣).

[6] المرجع السابق، ص(٨٥).

وقـــد قـــام عبد الرحمن القعود بعرض أربع من هذه الدراسات للقصيدة مكتفيًا بالعرض في دراسة عن "الإبهام في شعر الحداثة"[١].

إن هـــذه القـــراءات تظهر مدى التباين في القراءة وتعدد التفاسير لنص أدونـــيس والرؤية التي يتمخض عنها، وهو أمر يشير إلى صعوبة تفسير النص، وقد أشير إلى "أن الدراسات التي قامت حول شعر أدونيس كانت أقل بكثير مما يستحق، وأقل بكثير ما يحتاج لتفسير هذا الشعر – الظاهرة الشعرية المتميزة في شعرنا المعاصر، ولعل قلة الدراسات حول شعر أدونيس يمكن ردها لصعوبة هذا الشعر"[٢].

حقـــيقة إن أول ما يتبادر للذهن هو التساؤل عن سرّ هذه الصعوبة أين تكمـــن، ولماذا تغير الأسلوب الشعري على هذا النحو حيث لم يعد بالإمكان تفسير النصوص الشعرية؟ من الملحوظ أن المشكلة ترتبط – على نحو واضح – بطبـــيعة تعـــامل الشعراء الحداثيين مع اللغة التي هي – كما هو مفترض – وســـيلة إبـــلاغ، فقـــد بدأ يتجسد لدى هؤلاء الشعراء وعي حاد بكثير من معطـــيات الـــنظرية الأدبية المعاصرة في الغرب وخاصة ما طرحته "البنيوية وما بعدهـــا" من تصوارات عن اللغة وعلاقة الذات بها وتغير وظيفتها والمكانة التي بـــدأت تكتســـبها بعد أن ألغت حقيقة وجود الذات أو أي شيء آخر خارج اللغـــة، فقد تغير – على أساس ذلك – موقفهم من اللغة التي لم تعد الغاية منها – حســـب مـــا يراه أدونيس – أن تنقل الحقائق أو تقولها، وإنما أصبحت لغة كشـــف وخلق وابتكار[٣]، لقد أصبح هؤلاء الشعراء يعتقدون أن تغيير الواقع

---

(١) القعود، عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص(٣٦٦).

(٢) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص(٤٠).

(٣) انظـــر مـــا يقوله أدونيس في عملين له أحدهما مبكر في بداية السبعينيات، والآخر يمكن عده من أحدث طـــروحاته الـــنظرية، الأول كـــتابه "مقدمة للشعر العربي"، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م، ص(١٠٢)، والثاني كتابه "موسيقى الحوت الأزرق"، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، (٣٨) وما بعدها.

أمـــر غـــير ممكن، وأن عصر البطولات قد ولى إلى غير رجعة، وأن كل القيم الأيديولوجـــية قد فقدت ألقها بحيث بات من غير الممكن تجسيدها على أرض الواقـــع، وفي ظـــل هذه الوضعية الثقافية بدأ يدرك هؤلاء الشعراء أن التغيير لا يكـــون إلا في اللغة ومن خلالها، ولذلك فاللغة وحدها هي مجال الشاعر ليظهر فيه بطولاته وأيديولوجيته لا الواقع، وموقف من هذا القبيل لا شك أنه ينظر إلى اللغـــة عـــلى أنهـــا توجد غير الموجود على أساس أنها قائمة على ثنائية الدال والمدلـــول دون اعتـــبار لوجد مرجع واقعي يقيم الدلالة، وذلك يعني – بكل بســـاطة – أنها غير قابلة لمنطق التفسير الذي يقوم بربط النص بسياقه التاريخي أوالاجتماعي ما دام أنه من الأساس يرفض مقولة الواقـــع، وهـــو مـــا يـــبرر – حقـــيقة – أهمية البحث عن مرجعيات أخرى للنصوص الشعرية الحديثة غير الواقـــع؛ مرجعيات ثقافية بشكل خاص في نصوص أخرى أسطورية دينية أدبية فلسفية فكرية ...

قراءة النص وسؤال القيمة

إذا كان من المهم لهذا الحد الاهتمام بالنص الشعري وقراءته وسلامة تفسيره ألا يطرح ذلك مسألة أساسية تتعلق بالقيمة المرجوة من النصوص الشعرية، ثم ما قيمة القراءة؟ وما إذا كان من الضروري أن ينشغل النقاد بالنصوص الشعرية ويقدموا قراءات لها، وهو ما يثير أكثر من تساؤل مثل: هل تمكن النقاد العرب من مجاراة الكتابة الشعرية؟ وهل طرح النقاد العرب في قراءاتهم سؤال القيمة بحيث تتضح جدوى الاتجاهات النقدية في قراءة النصوص؟

لقد جاءت شكوى الشعراء من النقد العربي على لسان أدونيس منذ فترة مبكرة (أواسط السبعينيات تقريبًا)، فأشار إلى أن النقد العربي لا يوازي التجربة الشعرية الحديثة لانحباسه في المعيارية[1]، إلا أن هذه الشكوى تعد مبكرة وسابقة على تبلور الاتجاهات النقدية الحديثة، لكن ما تقدم في هذه الدراسة يشير إلى أن حجم النصوص المقروءة ربما يبدو أقل مما هو متوقع قياسًا لظهور اتجاهات نقدية عديدة ومتنوعة، وقد عكس أحد الدارسين المسألة فرأى أن "السعي نحو "نظرية عربية نقدية متميزة الملامح" شبه مستحيل؛ ذلك لأن النتاج العربي ذاته غير متجانس، بل هو متباعد جدًا إلى الحد الذي يصعب فيه على الناقد أن يمسك بخيط من مجموعة خيوط يمكن لها فيما بعد أن تكون تطريزًا لعباءة متميزة متجانسة في النسج ومادة النسج"[2]، وهو رأي يبدو مبالغًا فيه لدرجة كبيرة، صحيح أن للشعر والأدب عمومًا دورًا مهمًا في تشكيل الرؤية

---

(1) أدونيس، (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (٣-صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص(٢٧٢).

(2) أطميش، محسن، "مداخل تأملية لرؤية النص الشعري، الشعر والنقد الواقع وسمات الحركة الشعرية، والمصطلح"، فصول، الشعر العربي المعاصر، ج١، مج١٥، صيف ١٩٩٦، ع٢، ص(٢٠).

النقدية، ولكن هل من المفروض أن يوجه الشعر النقد أم العكس؟ وبالتالي لماذا لا يكـــون عدم الانسجام في الشعر – إن كان ذلك صحيحًا تمامًا – نابعًا من عـــدم اكـــتمال نظرية في الشعر؟ ثم هل من الضروري أن يمتاز الأدب والشعر بالانســـجام في ذاته؟ أليست القراءة النقدية هي المسؤولة عن تحقيق الانسجام للـــنص الشـــعري؟ إن هذه القضية لها أبعاد تصل إلى الخلفية الثقافية التي تحكم الأدب والنقد على حد سواء، ومناقشتها تخرج هذه الدراسة عن سياقها.

إن العـــودة إلى ســـؤال القـــيمة ربما تغدو ضرورية لدى مواجهة القراءة النقدية بالنص الشعري، ومفهوم القيمة يشهد إشكاليات مختلفة، ولا يقصد منه – في هذا السياق – مجرد قيم جمالية فحسب، وإنما هو كما قدمه شكري عياد في قوـــله: "مـــا نعنيه بالقيمة أننا إذا نظرنا إلى المعارف الإنسانية على اختلافها وجدناها تنتهي – عند التحليل الأخير – إلى أن تكون حلولاً لمشكلات معينة اعترضـــت الإنســـان في بعض جوانب حياته"[1]، فهل التفت النقاد العرب في قـــراءهم لنصوص الشعر العربي الحديث إلى القيمة التي تشتمل عليها أو المرجوة منها بعد القراءة؟ يشير أحد الدارسين إلى أن "غياب القيمة إشكالية أساسية من الإشـــكاليات التي تعترض مسار نقدنا العربي المعاصر"[2]، وسؤال القيمة سؤال عـــام ينســـحب على الأعمال الشعرية، والمخول بطرح هذا السؤال هو النقد حـــتمًا، ولعل قيمة القراءة الحقيقة إنما تكمن في مقدرها على الكشف عن قيمة النص الشعري، فلماذا يقرأ النص؟ إن متابعة قراءات النقاد تظهر أن هذا السؤال لم يطرح بهذه الصراحة سوى في قراءة واحدة، أبدى فيها علي الشرع تساؤلاته

---

[1] عياد، شكري، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص(٣٧).

[2] ماضـــي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص(٥٥).

قبل قراءة نص درويش "أمشاط عاجية" فيقول: "وقبل مباشرة قراءة قصيدة درويش .. أعفي نفسي من مسؤولية تقييم المحتوى المضموني لهذه القصيدة، أو على الأقل أعفي نفسي من الإجابة على مثل هذه الأسئلة: هل المضامين الفكرية التي تقدمها القصيدة جديرة بمثل هذه المعاناة أو هذا الجهد؟ هل ما يقدمه الشاعر في هذه القصيدة يمثل إبداعًا بكرًا أم أنه صورة أخرى مما تعززه الثقافة برموزها أو وسائلها المختلفة؟ هل كان الشاعر بحاجة إلى مثل هذا الغموض والتعقيد حتى يقدم لنا ما قدم؟"[1]، وعلى الرغم من أن الناقد يعفي نفسه من الإجابة على مثل هذه الأسئلة إلا أنه يستشعر أهميتها، ويرى أن الناقد الجيد والمثقف هو وحده القادر على الإجابة على مثل هذه الأسئلة.

لقد ظهر - فيما سبق - أن النقاد العرب في ظل انشغالاتهم العديدة بقضايا الشعر أو التنظير النقدي قلما التفتوا إلى هذه المسألة على نحو مباشر، فقد كان الانشغال بالقضايا العامة أو القضايا المنهجية يغلب في كثير من الأحيان اهتمامهم بطرح سؤال القيمة، إلا أنه لا يخفى أن بعض الدراسات قد ربطت ممارستها القرائية بسؤال القيمة بشكل غير مباشر، سواء من ناحية القيم الجمالية أو الفكرية، والاهتمام بناحية دون أخرى أمر أملاه المنهج النقدي، بمعنى أن القراءة النقدية هي ما كانت تملي "القيمة" لا النص ذاته، وهو ما يؤكد أهمية مناقشة هذه المسألة في سياق الحديث عن مشكلات التفسير ومواجهة القراءة بالنص الشعري، فالدراسات التي غلب عليها قراءة النصوص من منطلقات الشعرية البنيوية أو الأسلوبية غالبًا ما كانت تقع أسيرة الاهتمام بالكشف عن القيم الجمالية كما في دراسة محمد بنيس "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته" وشربل داغر "الشعرية العربية الحديثة" التي اهتمت بـ"المقاربة

---

(1) الشرع، علي، "استراتيجية القراءة منهج نقدي – قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية""، ص(١٦٣).

الوصفية"[1]، وهذا الالتزام جعل الدراسة بعيدة عن الرؤى الفكرية التي تجسدها النصوص الشعرية، وإشكالية هذه الدراسة تحديدًا أنها تتعلق بأمور شكلية غاية في البداهة والعمومية مثل الحديث عن الإيقاع، مما ألغى خصوصية النص الشعري ذاته، وذلك ما يتمثل – أيضًا – في قراءة محمد الهادي الطرابلسي لقصيدة السياب "الأسلحة والأطفال" وقراءة المسدي لقصيدة أحمد شوقي "وُلد الهدى".

إن من المهم دون شك أن يتساءل النقاد حول قيمة النصوص المقروءة وجدواها، فمن غير الممكن أن يبقى القراء على مدى ما يقارب قرنًا من الزمان وهم يقرؤون نصوصًا شعرية متباينة الرؤى دون أن يُسأل عن جدوى هذه النصوص وما تقدمه من رؤى فكرية، ومن غير الممكن أن تصدر دراسات نقدية عديدة ثم إنها – في النهاية – لم تتناول إلا قدرًا محدودًا من النصوص الشعرية، ومطالعة الجهد النقدي الذي قدمه النقاد العرب في مجال قراءة النص الشعري الحديث – على نحو ما مضى – يشير إلى محدودية القراءات النقدية التي سعت إلى الكشف عن البنى الفكرية التي تحملها النصوص وتحولاتها. بالطبع لا يقصد بالبنى الفكرية الوقوف عند حدود مضمون النص الشعري، بل ما يمثله هذا الطرح المضموني في النص من أبعاد فكرية ذات علاقة بالبنى الثقافية السائدة في الوطن العربي أيًا كان شكل هذه العلاقة، وقد برزت من بين جهود النقاد العديدة بعض الدراسات التي ألمعت إلى جانب من ذلك، كما ظهر في دراسة إحسان عباس عن البياتي[2]، وربما اقتربت بعض الدراسات ذات الاتجاه الأيديولوجي كما في قراءة حسين مروة لقصائد أدونيس وحاوي على الرغم

---

[1] داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة، ص(٦٨).

[2] انظر الفصل الأول من هذه الدراسة، ص(٧٢).

مـــن أن دراسة حسين مروة بعكس دراسة إحسان عباس كانت متبنية لدعوتها وفكرها، أي الفكر الذي يقوم عليه المنهج الواقعي. ولذلك عملت قراءته لنص حاوي "لعازر" على تجيير الرؤية في النص لحساب الرؤية الواقعية التي بنى عليها مـــنهجه، ولذلـــك يفســـر "لعازر" على أنه "رمز الجيل العربي الذي "يعاني" إرهاصـــات الانبعاث"، ويرى – بعد ذلك – أن "تجربة القصيدة لن تخرج عن كونهـــا صدى "ضجيج انهيارات" يصدر عن "مناضلين" أدركتهم حالة اليأس، وعصـــفت في أعصابهم ريح الانخذال والانهزام، وهم لا يزالون في بعض مراحل "النضال""[1]، مع أن حضور الجيل العربي أو المناضلين والنضال أمر لا يشير إليه النص الشعري. وربما كان لبعض الدراسات الأسطورية اهتمام واضح بالحديث عـــن الرؤى الفكرية التي تحكم الشعراء العرب في نصوصهم المقدمة، بحيث لم تكـــن الغاية قراءة النصوص بقدر الاهتمام بالفكر الذي تتضمنه[2]، كما كان لدراسة صلاح فضل "أساليب الشعرية المعاصرة" إلماع إلى جانب من تشكيلات الرؤى الفكرية التي تجسدها الأساليب الشعرية، وهي مسألة تتضح لدى مقارنة قـــراءته لنصـــوص نزار قباني حيث أبرز أن مظاهر شعرية نزار ترتبط "بتخليق وتنمـــية هـــذا الوعـــي الفردي الحاد بالجسد، والانتقال به من مقام المكبوت المســـكوت عـــنه، مصـــدر العـــار والخجل، إلى موضوع مستقطب للتجربة الشـــعرية"[3]، وبـــين قراءته لشعرية أدونيس القائمة على التجريد، إذ يرى أنها "ترتكز على فلسفة محددة مدارها أن الوجود المطلق يتحقق في الإنسان باعتباره

---

(1) مروة، حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص(٤٠٩).

(2) يمكن مراجعة تفصيل ذلك في الفصل الأول؛ الجزئية الخاصة بالدراسات الأسطورية.

(3) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص(٦٨).

عقلاً، أي باعتباره لغة أو كائنًا لغويًا قبل كل شيء، بحيث يولد هذا المطلق في اللغة لا في أي مكان آخر"[1]، إلا أن ذلك يبقى محدودًا بلمحات نقدية نادرة.

إن الاهتمام بالقيمة في قراءة النــص الشعــري الحديث يتطلب الاهتمام – مــن ناحية أخرى – بدراسة تطور المضمون الشعري، وهو موضوع – على أهميته – لم يجد من يلتفت إليه بدرجة كافية[2]، وتكمن أهميته في الكشف عن التحولات في الرؤى الفكرية المصاحبة للتحولات الشكلية على صعيد التجديد الشعري أو التحولات الثقافية عامة.

إن مــا ســبق في هذا الفصل يكشف عن حقيقة العلاقة الجدلية ما بين القــراءة/القــارئ والنص، الجدل الذي تحول مع الاتجاهات النقدية الحديثة من محاولة الإمساك بالنص وما يقوله إلى الهيمنة عليه، في حين يتعالى النص الشعري عــن أيــة محاولة لإمساكه والسيطرة عليه، وهو ما يضع القراءة أمام إشكالية حقيقية هي إشكالية التفسير كما ظهرت في هذا الفصل من خلال مجالات عدة مــن غموض النص الشعري إلى إشكاليات التفسير ثم تعدد التفاسير التي يسمح بها.

---

[1] المرجع السابق، ص(٢٦٠).

[2] لــيس هــناك من دراسة – في حدود علم الباحث – طرحت هذا الموضوع على نحو مباشر سوى بحث رجــاء الــنقاش بعنوان "تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة"، قدم إلى الندوة التي أقامتها مؤسسة سعود البابطين للإبداع الشعري، دورة البارودي، ص(٣٥١).

خاتمـــــــة

يشـــكل النقد العربي الحديث حقلاً معرفيًا جديرًا بالدراسة والتحليل لا يخلو – في الوقت ذاته – من صعوبات مضاعفة؛ بدءًا بالطبيعة الإشكالية للنقد ذاتـــه وانتهاءً بوضع الثقافة العربية عمومًا، وقد تولى هذا العمل بحث "اتجاهات الـــنقاد العــــرب في قراءة النص الشعري الحديث"، وإذا كانت طبيعة الموضوع والمنهج المتبع فيه قد أفرز نقاشًا ممتدًا اتسم بالاستقراء والوصف والمقارنة والنقد فإنـــه لم يكن في حسبانه الاستقرار على اتجاه نقدي بعينه أو الوصول إلى توليفة ما أو طرح صياغة منهجية بديلة، ولذلك فقد خلا من قراءة النصوص الشعرية، ولم يكـــن هـــذا العمل – كما أريد له أن يكون – سوى مساهمة في خطاب نقـــدي مجاله النقد العربي الحديث الذي أصبح يشهد حضورًا واضحًا في الثقافة العربـــية، وربما كانت ميزة هذا الجهد المتواضع في الاهتمام – حصرًا – بالنقد التطبـــيقي، وكانت غايته من ذلك عدم إغفال خصوصية الأدب العربي ممثلة في قـــراءات الـــنقاد العــــرب لنصوص الشعر العربي الحديث، وعلى الرغم من أن المؤلـــف يـــدرك أهمية تناول عدد من النصوص الشعرية تجسيدًا لما يراه الاتجاه النقدي الذي يناسب الشعر العربي الحديث والثقافة العربية إلا أنه يدرك – أيضًا – مغـــبة التسرع والعجلة، ويرى أن عملاً من هذا القبيل يتطلب تسلحًا ببعد معـــرفي واسع وخبرة طويلة في التعامل مع نصوص الشعرية الحديث. وإذا كان مـــن حـــق لهذا العمل في أن يظهر للوجود فهو حقه في أن يكون مجالاً للنقاش والحوار في كل ما قدمه وأقره من آراء سندها الوحيد حق الإفصاح والاختلاف والتباين.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً المراجع العربية :

١. ابن عرفة، عبد العزيز، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣.
٢. ابـــن مـــالك، رشيد، "البحث السيميائي المعاصر" ضمن الأبحاث المقدمة لملتقى "السيميائية والنص الأدبي" في معهد اللغة العربية في جامعة عنابة في الفترة ما بين ١٥/١٧ ماي ١٩٩٥، منشورات جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر.
٣. ابـــــن مـــنظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـــ-١٩٩٤م.
٤. أبـــو الأنـــوار، محمـــد، قراءة في الشعر العربي الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٦.
٥. أبـــو حاقة، أحمد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
٦. أبـــو ديـــب، كمـــال، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٧. أبـــو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
٨. أبـــو ديب، كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٩. أبـــو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

١٠. أبو ناضر، موريس، إشارة اللغة ودلالة الكلام أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

١١. أحمد، محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، ط٢، ١٣٩٠هـــ - ١٩٧٠م.

١٢. أدهـــم، إسماعيل، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، شعراء معاصرون، تحرير وتقديم أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.

١٣. أدونيس، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨.

١٤. أدونـــيس، (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (٣-صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.

١٥. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

١٦. أدونـــيس، مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٤٠٦هـــ-١٩٨٦م.

١٧. أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

١٨. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ.

١٩. الألـــوسي، محمـــود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بدون تاريخ.

٢٠. بـــاروت، محمـــد جمـــال، "تجربة الحداثة "مفهومها في مجلة شعر"" ضمن سلسلة قضايا وشهادات، الحداثة (١)، النهضة التحديث القديم والجديد، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ع٢، صيف ١٩٩٠.

٢١. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٣، بدون تاريخ.
٢٢. البحراوي، سيد، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.
٢٣. برادة، محمد، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦.
٢٤. البستاني، سليمان، إلياذة هوميروس، معربة نظمًا وعليها شرح تاريخي أدبي، وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره، ومذيلة بمعجم عام وفهارس، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بدون تاريخ.
٢٥. البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٢.
٢٦. بك، كمال خير، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م.
٢٧. بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
٢٨. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج١، التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
٢٩. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج١، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
٣٠. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٣، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

٣١. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٤، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

٣٢. بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥.

٣٣. ثامر، فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٣٤. الجابـــري، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط٣، ١٩٩٤.

٣٥. الجابـــري، محمـــد عابد، الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٥، ١٩٩٤.

٣٦. الجـــرجاني، عـــبد القاهـــر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٤١٣هـــ-١٩٩٢م.

٣٧. الجـــرجاني، عـــلي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشـــرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا — بيروت، بدون تاريخ.

٣٨. جهـــاد، كـــاظم، أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٣.

٣٩. جهـــاد، كـــاظم، أدونيس منتحلاً دراسة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

٤٠. حـــافـــظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، دارشرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٤١. حـــاوي، إيلـــيا، في النقد والأدب، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
٤٢. حاوي، خليل، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
٤٣. حسن، عباس، الشعر في معركة الوجود، دار المعارف، بدون تاريخ.
٤٤. حســـن، عبد الكريم، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
٤٥. حســـين، طه، حافظ وشوقي، الخانجي وحمدان، القاهرة — بيروت، بدون تاريخ.
٤٦. حسين، طه، حديث الأربعاء، ج٣، دار المعارف، ط١٠، بدون تاريخ.
٤٧. حـــلاوي، يوســـف، الأســـطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
٤٨. حمـــودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، ذو الحجة ١٤١٨هـــ ـــ نيسان ١٩٩٨م.
٤٩. حمـــودة، عبد العزيز ، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، جمادي الأولى ١٤٢٢هـــ-أغسطس٢٠٠١م.
٥٠. الحـــنفي، مصـــطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي، كشف الظنون عن أســـامي الكتب والفنون، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـــ-١٩٩٢م.
٥١. الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
٥٢. الخبو، محمد، مدخل إلى الشعر العربي الحديث "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب نموذجًا، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥.

٥٣. الخطيـــب، محمـــد كـــامل (تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.

٥٤. الخطيـــب، محمـــد كـــامل (تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، مرحلة أبولو، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.

٥٥. الخطيـــب، محمد كامل (تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.

٥٦. الخطيـــب، محمـــد كـــامل(تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.

٥٧. خنسة، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط١، ١٩٨٠.

٥٨. الخواجـــة، دريـــد يحـــيى، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، سلســـلة الدراســـات الأدبـــية واللغوية (٣)، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١.

٥٩. خـــوري، إلـــياس، الذاكـــرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٦٠. خـــوري، إلـــياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

٦١. داغـــر، شـــربل، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

٦٢. داود، أنـــس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

٦٣. درويـــش، أسيمة، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

٦٤. دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، بدون تاريخ.
٦٥. رزوق، أسـعد، الأسـطورة في الشـعر المعاصر — الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٩.
٦٦. الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.
٦٧. زايـد، علي عشري، قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة — الكويت، بإشراف دار الفصحى — القاهرة، ط١، ١٩٨٢.
٦٨. الـزرقاني، محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، ج٢، مكتبة البحوث والدراسات، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
٦٩. الـزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية والدراسات، اربد، ط١، ١٩٩٥.
٧٠. زيـدان، جورجـي، تاريخ آداب اللغة العربية، مج٢، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣.
٧١. السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، طبع بمطبعة المقتطف والمقطم، ١٩٤٨.
٧٢. السـحرتي، مصـطفى عبد اللطيف، شعر اليوم، رابطة الأدب الحديث، ١٩٥٧.
٧٣. السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، شعراء مجددون، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، ١٩٥٩.
٧٤. السـرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.

٧٥. سعادة، أنطون، الصراع الفكري في الأدب السوري، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٤٧.
٧٦. سـعيد، خالدة، البحث عن الجذور، فصول في نقد الشعر الحديث، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.
٧٧. سـعيد، خالدة، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
٧٨. سقال، ديزيره، من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٧٩. سـليمان، خـالد، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، اربد، ١٩٨٧.
٨٠. سـويدان، سـامي، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
٨١. سـويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط٤، بدون تاريخ.
٨٢. السـياب،بدر شـاكر، ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩.
٨٣. الشـرع، علي، الأورفية والشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩.
٨٤. الشـرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٧.
٨٥. الشرع، علي، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي، اربد، ١٩٩٣.

٨٦. الشـــرع، عـــلي، لغـــة الشـــعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩١.
٨٧. الشريف، جلال فاروق، الشعر العربي الحديث الأصول الطبقية والتاريخية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦.
٨٨. شـــكري، عبد الرحمن، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت في الرســـالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، جمعها وحققها وقدم لها محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م.
٨٩. شـــكري، غالي، الماركسية والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
٩٠. شكري، غالي، سوسيولوجيا النقد العرب الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٩١. شكري، غالي، شعرنا الحديث ...إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
٩٢. شـــوقي، أحمـــد، ديوان شوقي، توثيق وتبويب محمد الحوفي، ج٢، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، بدون تاريخ.
٩٣. الصـــباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٨.
٩٤. صبحي، محيـــي الدين، دراســـات تحليلية في الشـــعر العربي المعـــاصر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢.

٩٥. الصـــكر، حـــاتم، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات .. ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٩٦. الطرابلســـي، محمــد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢.
٩٧. الطرابلســي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
٩٨. الظاهـــري، أبو عبد الرحمن ابن عقيل "محمد بن عمر"، القصيدة الحديثة وأعـــباء الـــتجاوز، "دراسة تطبيقية لأصول: الالتزام والشرط الجمالي"، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ.
٩٩. العـــالم، محمـــود أمـــين، "الجذور المعرفية والفلسفية للنقد العربي الحديث والمعاصـــر"،بحـــث قـــدم إلى نـــدوة: الفلسفة العربية المعاصرة (مواقف ودراســـات)، بحـــوث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني الذي نظمته الجامعة الأردنية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
١٠٠. عـــباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٢، ١٩٩٢.
١٠١. عـــباس، إحسان، غربة الراعي سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦.
١٠٢. عباس، إحسان، فن الشعر، دار الشروق ، عمان، ط١، ١٩٩٦.
١٠٣. عباس، إحسان، من الذي سرق النار،خطرات في النقد والأدب جمعها وقدم لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

١٠٤. عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان – ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٤.
١٠٥. عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
١٠٦. عبود، مارون، على المحك، دار الثقافة ودار مارون عبود، بيروت، ط٥، ١٩٧٩.
١٠٧. العجيمي، محمد الناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، نشر كلية الآداب – سوسة ودار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط١، ١٩٩٨م.
١٠٨. عصفور، جابر، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٩٨.
١٠٩. العظمة، نذير، مدخل إلى الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٨.
١١٠. العقاد، عباس محمود والمازني، إبراهيم عبد القادر، الديوان، دار الشعب، القاهرة، ط٤، بدون تاريخ.
١١١. العقاد، عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، بدون تاريخ.
١١٢. العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧.
١١٣. علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

١١٤. عمـــراني، فـــاروق، تطـــور النظرية النقدية عند مندور، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية، ١٩٨٨.

١١٥. عـــوض، ريـــتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

١١٦. عـــياد، شـــكري، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

١١٧. عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ع١٧٧، ربيع أول ١٤١٤هـــ سبتمبر/أيلول ١٩٩٣م.

١١٨. عـــياد، شـــكري، دائـــرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

١١٩. العـــيد، يمـــنى، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٩.

١٢٠. الغـــانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٩.

١٢١. الغذامـــي، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

١٢٢. الغذامـــي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٤٠٥ هـــ-١٩٨٥م.

١٢٣. الغذامـــي، عـــبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٢٤. الغــرفي، حســن (جمــع وإعــداد وتقديم)، كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، بدون تاريخ.
١٢٥. الغــزي، محمد بن محمد بن محمد، إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة عــلى الألســن، ج٢، تحقــيق خليل محمد العربي، دار الفاروق الحديثة، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـ.
١٢٦. غصــن، أميــنة، قــراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
١٢٧. فضــل، صــلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨.
١٢٨. فضــل، صــلاح، بلاغــة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٤، آب ١٩٩٢.
١٢٩. فضــل، صــلاح، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
١٣٠. فضــل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
١٣١. فــيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢.
١٣٢. الفيصل، شكري، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، عرض ونقد واقتراح، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٩٦.
١٣٣. القــرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

١٣٤. القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٩)، الكويت، ذو الحجة ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م.
١٣٥. القمري، بشير، مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
١٣٦. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
١٣٧. الكيلاني، مصطفى، وجود النص — نص الوجود، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢.
١٣٨. لؤلؤة، عبد الواحد، مدائن الوهم شعر الحداثة والشتات دراسة نقدية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
١٣٩. ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٧.
١٤٠. ماضي، شكري، "الخطاب النقدي وإشكالية العلاقة بين الذات والآخر"، في: تحليل الخطاب العربي، أعمال المؤتمر العلمي الثالث، (١٠-١٢ أيار ١٩٩٧م)، تحرير غسان إسماعيل عبد الخالق، مراجعة صالح خليل أبو إصبع، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، ط١، ١٩٩٨.
١٤١. الماغوط، محمد، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، بدون تاريخ.
١٤٢. مجموعة من المؤلفين، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥/١٩٧٦.

١٤٣. مجموعــة من المؤلفين، عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة، مؤسسة ريـــنه معـــوض والمركز الثقافي العربي ومؤسسة فريدريش ناومان، ط١، ٢٠٠٠.
١٤٤. مجموعة من المؤلفين، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، تحرير وتقديم عبد الرحمن السماعيل، كتاب الرياض، ديسمبر ٢٠٠١/يناير ٢٠٠٢، ع ٩٧و٩٨.
١٤٥. مخائــيل، أمطانــيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكتيكي)، بدون دار نشر، ط١، ١٩٦٨.
١٤٦. المرصفي، حسين، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ج٢، حققه وقدم له عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
١٤٧. مروة، حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٨.
١٤٨. المســـدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس – ليبيا، ط٣، بدون تاريخ.
١٤٩. المعـــداوي، أنـــور، علي محمود طه الشاعر .. والإنسان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
١٥٠. مفـــتاح، محمـــد، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
١٥١. الملائكـــة، نـــازك، ديوان نازك الملائكة، مج٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
١٥٢. الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.

١٥٣. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٠، ١٩٩٧.
١٥٤. مندور، محمد، الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.
١٥٥. مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، دار المطبوعات العربية، بدون تاريخ.
١٥٦. مندور، محمد، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، بدون تاريخ.
١٥٧. مندور، محمد، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة–القاهرة، بدون تاريخ.
١٥٨. الموميني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٩.
١٥٩. ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
١٦٠. نجم، خريستو، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجيل، بيروت، طرابلس، ط١، ١٩٩١.
١٦١. ندوة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة الثالثة (دورة البارودي)، من ١٢–١٤ ديسمبر ١٩٩٢، أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٤.

١٦٢. نصـــر، عـــاطف جـــودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة ناشـــرون – لبـــنان، والشـــركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٦.

١٦٣. نعـــيمة، ميخائـــيل، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت ـــ لبنان، ط١٠، ١٩٧٥.

١٦٤. النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ودار الفكر، ط٢، ١٩٧١.

١٦٥. ولـــد أبان، السيد، "أزمة التنوير في المشروع الثقافي العربي المعاصر – إشـــكالية نقد العقل نموذجًا"، في كتاب قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

١٦٦. يـــاغي، عـــبد الرحمن، أبعاد العملية الأدبية، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٩.

١٦٧. يـــاغي، عبد الرحمن، دراسات في شعر الأرض المحتلة، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٩.

١٦٨. يفوت، سالم، المناحي الجديدة في الفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٩

١٦٩. اليوســـفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر "السياب/سعدي يوسف/ دورويش/ أدونيس" نموذجًا، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥.

١٧٠. اليوســـفي، محمـــد لطفـــي، لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢.

ثانيًا المراجع الأجنبية المترجمة:

١. ألكسندريان، ساران، جورج حنين رائد السورياليين العرب، ترجمة كميل قاصر داغر، مؤسسة الجمل/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٩.

٢. إمبرت، إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٢هـ-١٩٩١م.

٣. إيجلتون، تيري، النقد والأيديولوجيا، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

٤. إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.

٥. إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.

٦. بارت، رولان، أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦.

٧. بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.

٨. بارت، رولان، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ١٩٨٧.

٩. بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٤.

١٠. بروكر، بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥.

١١. بشــبندر، ديفــيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
١٢. بورديــو، بــير، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.
١٣. بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط٤، ١٩٨٥.
١٤. تشومسكي، ناحوم، اللغة والمسؤولية، ترجمة عيسى العاكوب، مراجعة خليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
١٥. تشومسكي، نوم، المعرفة اللغوية طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة وتعليق وتقديم محمد فتيح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م.
١٦. تــودوروف، تزفيــتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صــالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط٢، ١٩٩٦.
١٧. توريــن، آلان، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، دار المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.
١٨. توســان، بــرنار، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب – بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.
١٩. جفرســون، آن، وروبي، ديفــيد، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٢.
٢٠. جونيــت، جــيرار، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١.

٢١. جـــيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤.
٢٢. جيمس، سكوت، صناعة الأدب، ترجمة هاشم الهنداوي، مراجعة عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
٢٣. جينيـــت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ودار توبقال، الدار البيضاء، بدون تاريخ.
٢٤. الجيوســـي، ســـلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديـــث، تـــرجمة عـــبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
٢٥. دريـــدا، جاك، الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
٢٦. دي مـــان، بـــول، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥.
٢٧. راي، ولـــيم، المعـــنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧.
٢٨. ريفـــاتير، ميكال، معايير لتحليل الأسلوب، ترجمة شكري عياد، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٥ هـــ - ١٩٨٥م.
٢٩. ريكـــور، بول، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٣٠. زيما، بيير ف.، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.
٣١. ستروس، كلود ليفي، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
٣٢. ستروس، كلود ليفي، الإناسة البنيانية، القسم الثاني، ترجمة حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠.
٣٣. سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
٣٤. سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.
٣٥. سلڤرمان، ج. هيو، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت — الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢.
٣٦. سوسير، فردينان دي، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، ط٢، ١٩٨٨.
٣٧. شتراوس، ليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ١٩٩٥.
٣٨. شرابي، هشام، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، نقله إلى العربية محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.

٣٩. شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
٤٠. طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.
٤١. غولدمان، لوسيان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٦.
٤٢. غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المنساوي، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٤٣. فراي، نورثروب، الأدب والأسطورة، في كتاب: في النقد والأدب، تقديم وترجمة وتعليق عبد الحميد إبراهيم شيحة، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٩.
٤٤. فراي، نورثروب، تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ١٩٩١.
٤٥. فولر، أدموند، موسوعة الأساطير الميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٧.
٤٦. ڤاتيمو، جياني، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (١٩٨٧)، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨.
٤٧. قراس، موريس، النحو التحويلي، ترجمة صالح الكشو، بيت الحكمة، قرطاج – تونس، ط١، ١٩٨٩.

٤٨. كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

٤٩. كنط، عمانوئيل، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، بدون تاريخ.

٥٠. كورتل، آرثر، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٣.

٥١. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

٥٢. كوين، جون، اللغة العليا النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

٥٣. كيرزويل، إديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

٥٤. لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ترجمة محمد مندور، منشور ضمن كتاب مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار مصر للطبع والنشر، بيروت، بدون تاريخ.

٥٥. لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩.

٥٦. مجموعة من المؤلفين، تاريخ كيمبردج للأدب العربي - الأدب العربي الحديث، تحرير عبد العزيز السبيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢٣ هـ-٢٠٠٢م.

٥٧. مولينيه، جورج، الأسلوبية، ترجمه وقدم له بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩.

٥٨. مونان، جورج، مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب البكوش، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، سوسة، ١٩٩٤.

٥٩. ميلر، جي هيليس، أخلاقيات القراءة، ترجمة سهيل نجم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٦٠. نيتشة، أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٦.

٦١. هوف، غراهام، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

٦٢. هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الذين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ط١، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.

٦٣. هيدجر، مارتن، التقنية — الحقيقة — الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥.

٦٤. وتزيفان، أزولد، "الدلالة والمرجع"، في: مجموعة من المؤلفين، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، ٢٠٠٠.

٦٥. ويليك، رينيه ووارين، أوستين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

٦٦. ياكسـبون، رومان، قضايا اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ١٩٨٨.
٦٧. يونـغ، كـارل غوستاف، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، ترجمة نهاد خياطة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

ثالثا المراجع الإنجليزية:

١. Culler, Jonathan, Literary Theory Avery Short Introduction, Oxford University Press, New York, first published, ١٩٩٧.
٢. Culler, Jonathan. Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, Routledge, London, ١٩٩٤.
٣. Fouler, Roger, A dictionary of Modern Critical Terms, Routidege & Kegan Paul, London, New York, second published, ١٩٨٧.
٤. Iser, Wolfgang, The Act of Reading, Atheory of Aesthetic Respanse, Translation of Der Akt des Lesens, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, second printing, ١٩٨١.
٥. Newton, K. M, Interpreting the text, A critical Introduction to Theory and Practice of literary Interpretation , Harvester Wheat -sheaf, New York , London, First published , ١٩٩٠.

٦. Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, Indiana University Press, Bloomington, first midland book edition, ١٩٨٤.

٧. Tallis, Raymond, Not Saussure, Acritique of Post-Saussurean Literary Theory, Macmillan Press, London , second edition, ١٩٩٥.

٨. Todorov, Tzevetan,"The place of style in the structure of the text", in: S.C Berkley, Literary Style Asymposium, OxFord University Press, London and Newyork, ١٩٧١.

٩. Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford, Basil Blakwell, ١٩٧٤.

١٠. Wellek, Rene, "Stylistics, Poetics, And Criticism" in Literary Style Asymposium, OxFord University Press, London and Newyork, ١٩٧١.

رابعًا الدوريات:

١. ابـــن بوعليـــبة، محمـــد، "الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى"، علامات في النقد، مج ٨، ج٣٢، صفر ١٤٢٠هـ—مايو ١٩٩٨.

٢. أبو حديد، محمد فريد، "الشعر المرسل أيضًا"، الرسالة، س١، ع١٢، يوليو، ١٩٣٣م.

٣. أبـــو حديـــد، محمد فريد، "هل للشعر المرسل مكان في العربية"، الرسالة، س١، ع٩، مايو، ١٩٣٣م.

٤. أبـــو ديب، كمال، "الأنساق والبنية" ، فصول، مج١، ع٤، يوليو ١٩٨١، رمضان ١٤٠١هـ.

٥. أبـــو ديـــب، كمـــال، "الحداثة، السلطة، النص"، فصول، الحداثة في اللغة والأدب، ج١، مج٤، ع٣، إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٤.

٦. أبـــو ديب، كمال، "حول نقد قصائد العدد الماضي"، الآداب، س٧، ع٩، أيلول (سبتمبر)، ١٩٥٩.

٧. أبـــو ديـــب، كمـــــال، "شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحـــيائي"، فصـــول، شوقي وحافظ ج١، مج٣، ع١، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر، ١٩٨٢.

٨. أبـــو ديب، كمال، "الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة في البنية"، مجلة مواقف، ع٢٧، ربيع١٩٧٤.

٩. أبو ديب كمال، "الواحد/المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم"، فصول، مج١٥، ع٢، صيف ١٩٩٦.

١٠. أبو زيـــد، نصر حامد، "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص"، فصول، مج١، ع٣، إبريل ١٩٨١.

١١. أدونـــيس، "الشعر العربي ومشكلة التجديد"، مجلة شعر، س٦، ع٢١، شتاء ١٩٦٢.
١٢. أدونيس، "في قصيدة النثر"، مجلة شعر، س٤، ع١٤، ربيع ١٩٦٠.
١٣. أطميش، محسن، "مداخل تأملية لرؤية النص الشعري، الشعر والنقد الواقع وسمات الحركة الشعرية، والمصطلح"، فصول، الشعر العربي المعاصر، ج١، مج١٥، ع٢، صيف ١٩٩٦.
١٤. ألونســـو، أمـــادو، "التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية"، نقل النص إلى العربية علي الشرع، المهد للثقافة والفنون، س١، ع٣و٤، صيف/خريف ١٩٨٤.
١٥. أمـــــين، أحمـــد، "التجديد في الأدب"، الرسالة، س١، ع١٠، يونيه ١٩٣٣م.
١٦. أمـــــين، أحمـــد، "التجديد في الأدب"، الرسالة، س١، ع٦، إبريل، ١٩٣٣م.
١٧. الـــبحيري، ســـعد حسن، "اتجاهات لغوية معاصرة"، علامات في النقد، الـــنادي الأدبي الـــثقافي، جدة، مج١٠، ج٣٨، رمضان١٤٢١هـــ - ديسمبر ٢٠٠٠.
١٨. بركات، حليم، "أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغنى" مجلة شعر، س٦، ع٢٣، صيف، ١٩٦٢.
١٩. البشبيشـــي، "خواطر في الشعر العربي"، الرسالة، س١، ع١١، مايو، ١٩٣٣م.
٢٠. جاكبسون، رومان، "السائد"، ترجمة عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب

الأجنبية، س٢٣، ع٩٤، ربيع ١٩٩٨.
٢١. الجزائري، محمد، الاتقاد الوجداني في الشعر ومعنى الالتزام الاشتراكي، الآداب، س١٥، ع٥، أيار (مايو)، ١٩٦٧.
٢٢. الجيوسي، سلمـــى الخضراء، "القصيدة ك لتوفيق الصايغ"، مجلة شعر، س٤، ع١٦، خريف ١٩٦٠.
٢٣. الجيوســـي، سلمى الخضراء، "شعر خليل حاوي صوت جيل بأكمله"، مجلة الآداب، س٦، ع٤، نيسان (إبريل) ١٩٥٨.
٢٤. الجيوسي، سلمـــى، "شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة"، الآداب، س٥، ع١١، تشرين الثاني، ١٩٥٧.
٢٥. الحـــاج، أنســـي، "المجد للأطفال والزيتون لعبد الوهاب البياتي"، مجلة شعر، س١، ع٢، نيسان ١٩٥٧.
٢٦. حـــاوي، إيلـــيا، "دراســـة نقدية لديوان "بدر شاكر السياب أنشودة المطر""، الآداب، س٩، ع٥، أيار (مايو) ١٩٦١.
٢٧. حسني، مختـــار (ترجمة)، "من التناص إلى الأطراس"، علامات، مج٧، ج٢٥، جمادي الأولى ١٤١٨هـــ، سبتمبر ١٩٩٧م.
٢٨. الخال، يوســـف، "قضايـــا الشعر المعاصر لنازك الملائكة"، مجلة شعر، س٦، ع٢٤، خريف ١٩٦٢.
٢٩. الخـــال، يوسف، "مفهوم القصيدة الحديثة"، مجلة شعر، س٧، ع٢٧، صيف ١٩٦٣.
٣٠. خشـــبة، سامي، "الفكر والشعر العربي الحديث"، الآداب، عدد خاص بالشعر العربي الحديث، س١٤، ع٣، آذار (مارس)، ١٩٦٦.
٣١. خـــوري، رئـــيف، "نـــريد نقدًا عقائديًا"، الآداب، س ٣، ع٨، تموز

(يوليو)، ١٩٥٥.

٣٢. خوري، رئيف، "واجبات الناقد في خدمة القومية العربية" الآداب، س٦، ع١، كانون الثاني (يناير)، ١٩٥٨.

٣٣. دنانير، "ليالي الملاح التائه"، الرسالة، س٨، ع٣٥٩، مايو، ١٩٤٠.

٣٤. رالو، إليزابيث، "أخيرًا عثر على القارئ"، ترجمة ثامر الغزي، نوافذ، ع٨، صفر ١٤٢٠هـ-مايو ١٩٩٩م.

٣٥. رفقة، فؤاد، "أعطنا حبًا لفدوى طوقان"، مجلة شعر، س٥، ع١٨، ربيع ١٩٦١.

٣٦. رفقة، فؤاد، "أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، مجلة شعر، س٥، ع١، شتاء ١٩٦١.

٣٧. الركابي، فؤاد، في الاشتراكية العربية، الآداب، س١٣، ع٥، أيار (مايو)، ١٩٦٥.

٣٨. الزفزاف، محمد، "النموذج الثوري في شعر البياتي"، الآداب، س١٦، ع١٢، كانون الأول، ١٩٦٨.

٣٩. السامرائي، ماجد، "الأورفية والشعر العربي"، مجلة أفكار، عمان، ع١٤٥، آب، ٢٠٠٠.

٤٠. سعيد، خالدة، "الشعر في معركة الوجود "نقد""، مجلة شعر، س٤، ع١٤، ربيع ١٩٦٠.

٤١. سعيد، خالدة، "النهر والموت دراسة نصية"، مواقف، ع٣٢، صيف ١٩٧٨.

٤٢. سويدان، سامي، "المنهجية والفعالية في النص النقدي العربي الحديث السياب ونقاده في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين"، الآداب،

س٤٩، ع١١/١٢، تشرين٢ (نوفمبر) – ك١ (ديسمبر) ٢٠٠١.
٤٣. شرارة، عبد اللطيف، "قرأت العدد الماضي من الآداب"، الآداب، س٢، ع٧، تموز، ١٩٥٤.
٤٤. الشرع، علي، "استراتيجية القراءة منهج نقدي- قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، علامات في النقد، مج ١٠، ج٣٧، جمادي الآخرة ١٤٢١هـ–سبتمبر ٢٠٠٠م.
٤٥. الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، دراسات، مج١٦، ع٣، ١٩٨٩.
٤٦. الشرع، علي، "قرءاة في "أنشودة المطر" للسياب" أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، مج٣، ع٢، ١٤٠٦هـ–١٩٨٥م.
٤٧. الشرع، علي، "منهجية الغذامي وتصوراته النقدية ملاحظات على كتابه "الخطيئة والتكفير""، الأقلام، ع١، كانون الثاني ١٩٨٩.
٤٨. الشفقي، عبد الله، "نظرات تحليلية قي ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي"، الآداب، س٥، ع٦، حزيران، ١٩٥٧.
٤٩. صادق، عدنان، حول الواقعية، الآداب، س١٣، ع٨، آب (أغسطس)، ١٩٦٥.
٥٠. الصايغ، سمير، "النقد العربي وآفاق النقد الجديد"، مواقف، ع٤١و٤٢، ربيع /صيف، ١٩٨١.
٥١. صبري، خزامى، "حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط"، مجلة شعر، س٣، ع١٠، ربيع ١٩٦٠.
٥٢. الصفدي، مطاع، "نحو المنهج في ثورة ثقافية عربية"، الآداب، س١٨، ع٤، نيسان (إبريل)، ١٩٧٠.

٥٣. الطاهـــر، علي جواد، "اللوحة في الشوقيات"، الآداب، س٦، ع١١، تشرين الثاني (نوفمبر)، ١٩٥٨.
٥٤. طحان، ريمون، "العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي"، مجلة مواقف، ع١٥، أيار/حزيران، ١٩٧١.
٥٥. الظـــريفي، حســـين، "مجمع البحور إلى الدكتور محمد عوض محمد"، الرسالة، س١، ع٧، إبريل، ١٩٣٣م.
٥٦. العالم، محمود، "الشعر المصري الحديث"، الآداب، س٣، ع١، كانون الثاني، ١٩٥٥.
٥٧. عـــبد الرحمن، علي، "ثلاث قصائد من الشعر الحديث"، مجلة الأديب، س١٧، مج٣٣، ج٦، يونيو، ١٩٥٨.
٥٨. عبد العزيز، ملك، "الشعر الثوري في الأدب المعاصر"، الآداب، س٨، ع١، كانون الثاني (يناير)، ١٩٦٠.
٥٩. عـــبد العزيز، ملك، "قضية الشعر الجديد"، الآداب، س ٥، ع٥، أيار (مايو)، ١٩٥٧.
٦٠. عـــزام، عبد الوهاب، "التجديد في الأدب – حول مقال أحمد أمين"، الرسالة، س١ ، ع٨،مايو، ١٩٣٣م.
٦١. العظمة، نذير، "أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى لبلند الحيدري"، مجلة شعر، س١، ع٤، أيلول ١٩٥٧.
٦٢. العكش، منير، "الشعر بين حركة الخلق والاستجابة"، مواقف، ع١٣و ١٤، كانون الثاني/ نيسان، ١٩٧١.
٦٣. علـــوش، نـــاجي، "أحمـــد عبد المعطي حجازي في مدينة بلا قلب"، الآداب، س٨، ع١٠، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٠.

٦٤. عيســـى، عــبد العلــيم، "ليالي الملاح التائه للأستاذ علي محمود طه"، الرسالة، س٨، ع٣٥٥، إبريل، ١٩٤٠.
٦٥. غريب، روز، "قرأت العدد الماضي من الآداب"، الآداب، س٢، ع٨، آب ١٩٥٤.
٦٦. غنيم، عبد الرحمن، "الشاعر ومسؤوليـــــة النضال"، الآداب، س١٣، ع٤، نيسان، ١٩٦٥.
٦٧.
٦٨. فـــراي، نورثروب، "تشريح النقد مقدمة جدلية"، ترجمة علي الشرع، مجلة الأقلام، ع٩، أيلول ١٩٨٩.
٦٩. فخـــري، مـــاجد، "نهر الرماد لخليل حاوي"، مجلة شعر، س١، ع٤، أيلول ١٩٥٧.
٧٠. فريحات، عادل،"تجليات النقد الأدبي الغربي في نقدنا المعاصر"، علامات في النقد،مج١١، ج٤١، رجب ١٤٢٢هـ-سبتمبر ٢٠٠١م.
٧١. فضـــل، صـــلاح، "مشهد الخطاب النقدي"، الهلال، العام التاسع بعد المائة، ربيع أول ١٤٢٢هـ - يونيه ٢٠٠١م.
٧٢. القـــلماوي، سهير، "الشعر المرسل"، الرسالة، س١ ، ع١٧، سبتمبر، ١٩٣٣م.
٧٣. كولدمـــان، لوســـيان، "البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب"، ترجمة علي الشرع، الثقافة الأجنبية، س٨، ع٤، ١٩٨٨.
٧٤. كولـــر، جوناثان، "الكفاءة الأدبية" ، ترجمـــــة : علي الشرع ، مجلة نوافذ ، النادي الأدبي الثقافي جدة، ذو القعدة، ع ١١، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠.

٧٥. لطفـــي، محمد قدري، "الشكل والمضمون حول قصيدة الآنسة سهير القلماوي"، الرسالة، س١، ع١٠، أغسطس، ١٩٣٣.

٧٦. محمـــد، محمد عوض، "مجمع البحور وملتقى الأوزان"، الرسالة، س١، ع٥، مارس، ١٩٣٣م.

٧٧. محمـــد، محيي الدين، "مدينة بلا قلب توستالجيا عنيفة"، الآداب، س٧، ع٦، حزيران (يونيه)، ١٩٥٩.

٧٨. المســـدي، عـــبد السلام، "التضافر الأسلوبي في شعر شوقي"، فصول، شوقي وحافظ ج١، مج٣، ع١، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٢.

٧٩. المطلبي، مالك، "إنتاج ما أنتج"، فصول، مج٨، ع١و٢، مايو ١٩٨٩.

٨٠. المعـــداوي، أنـــور، الأدب الملـــتزم، مجلة الآداب، س١، ع٢، شباط (فبراير)، ١٩٥٣.

٨١. مندور، محمـــد، "إسماعيل صبري شاعر الغناء المصري"، مجلة الأديب، س١٥، مج٢٩، ج٣،مارس ١٩٥٦م.

٨٢. مـــندور، محمـــد، "ثورة الأدب وأدب الثورة"، الآداب، س٨، ع١، كانون الثاني (يناير)، ١٩٦٠.

٨٣. النقاش، رجاء، "مدينة بلا قلـــب بين الشعر والحياة"، الآداب، س٧، ع٢، شباط (فبراير)، ١٩٥٩.

٨٤. يـــوف، فانسون، "ما القراءة"، ترجمة محمد آيت لعميم، نوافذ، ع١٢، صفر ١٤٢١هـــ- مايو ٢٠٠٠.

المحتويات

الموضوع	الصفحة